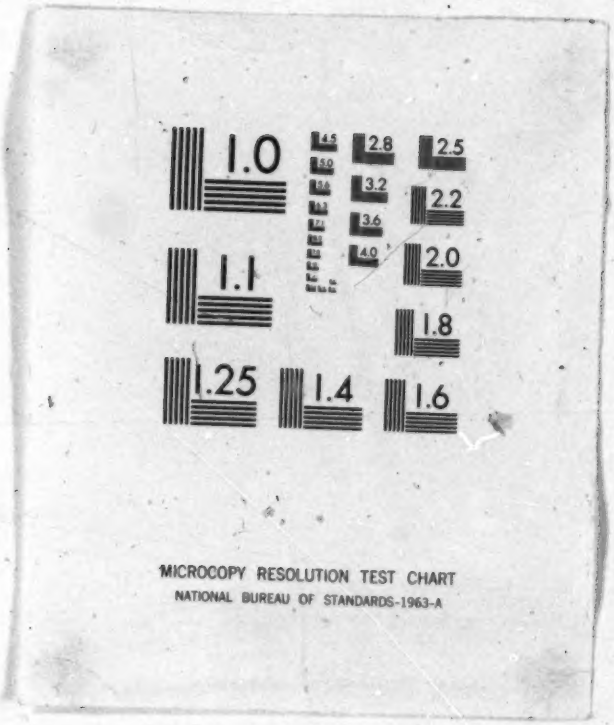
18x


1.0
1.1
1.25
1.4
1.6
1.8
2.0
2.2
2.5
2.8
3.2
3.6
4.0
4.5
5.0
MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS-1963-A

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1967
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Z5068 A

21. Bullier.

RÉTROSPECTIVE

Sonia Delaunay

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

Paris 1967-1968

Ministère d'État Affaires Culturelles

Réunion des Musées Nationaux

Il y a dix ans, le Musée National d'Art Moderne présentait une exposition Robert Delaunay, et l'on peut penser que ce légitime hommage n'a pas peu contribué à valoir à celui qui en était l'objet, la place qu'il n'avait pas encore dans l'histoire de la peinture du XX^e siècle, qu'il méritait d'acquérir et que maintenant personne ne lui conteste plus : il s'est installé au premier rang des maîtres qui ont déterminé l'orientation de l'art moderne et l'on peut présumer que cette royauté, enfin reconnue de tous, ne lui sera plus désormais ravie. Il restait donc au même Musée National d'Art Moderne à consacrer également une exposition à sa femme, d'autant qu'avec une générosité exemplaire, Sonia Delaunay s'était dépouillée en 1963 en faveur de cette institution d'un ensemble important d'œuvres de son époux et d'œuvres d'elle-même. La reconnaissance s'ajoutait ainsi à la justice pour rendre nécessaire cette rétrospective, qui, nous l'espérons du moins, permettra à chacun de prendre une meilleure conscience de l'apport de l'épouse au travail en commun du couple et, corollairement, un sentiment plus exact de son importance dans l'art du XX^e siècle.

Conscience, au vrai, malaisée à acquérir, tant Robert et Sonia Delaunay travaillèrent en communion totale, on peut même dire en osmose. Qu'est-ce que, dans l'élaboration de son œuvre, chacun a tiré de son propre fonds, et qu'est-ce qu'il a reçu de l'autre? On ne saurait le préciser sans prudence, encore que ceci paraisse assuré : Robert n'a pas seulement donné à Sonia, mais il lui a emprunté également beaucoup. L'examen attentif de son œuvre amène ainsi à penser que c'est à elle qu'il doit d'en être revenu en 1911 à la couleur — cette couleur que, sous l'influence du Cubisme, il avait abandonnée dans ses *Villes* de 1910 et dans telles *Tours* contemporaines. Aveugle et sourde aux séductions cubistes, Sonia, elle, avait continué à peindre coloré : c'était rappeler à son mari quelles ressources précieuses il négligeait, lui donner le remords de ce dédain et lui indiquer le chemin qu'il n'allait pas tarder à reprendre. Mais, s'il le fit, ce ne fut pas pour adhérer au chromatisme de son épouse,

dont la violence expressionniste — elle n'avait pas séjourné en vain en Allemagne — et la somptuosité un peu mate, apprise de Gauguin, son maître spirituel à cette époque, n'étaient guère de nature à séduire cet amoureux de l'Impressionnisme et du Néo-Impressionnisme, pour qui teintes et tons devaient avant tout exprimer la clarté du jour. Redécouvrant la couleur, c'est la couleur-lumière que Robert met en œuvre, une couleur fraîche et vive, légère, transparente, diaphane, et propre à dire l'éclat de l'air illuminé par le soleil. Les *Tours de Laon*, les nombreuses *Fenêtres*, qu'il exécute alors, montrent ce chromatisme si particulier — si particulier et si convaincant que Sonia se rallie à ses séductions et, abandonnant ses tons intenses et bouchés, se met, elle aussi, à peindre lumineux. Mais c'est sans imiter la palette de son époux. Installée sur un registre différent, on pourrait presque dire jouant sur une octave en dessous, elle affectionne, son *Bal Bullier* le prouve, des accords plus étouffés, et où des rouges vineux, des violets opulents tiennent le rôle dévolu chez lui aux vermillons et aux verts clairs. Gauguin la défend de Delaunay, et sa vérité personnelle.

Si nous avons rappelé ces faits, c'est qu'ils nous paraissent bien caractériser le mode unique d'échanges artistiques qui n'a guère cessé de se produire entre les époux Delaunay, d'un bout à l'autre de leur carrière. Chacun propose, et c'est justement ce dont l'autre a besoin ; chacun prend, mais c'est seulement ce qui lui convient, et, bien loin que ce soit au détriment de sa personnalité, c'est pour la mieux conquérir. On comprend ainsi comment, de cet échange quotidien, ont pu se former deux œuvres aussi semblables et aussi différentes. L'éclat de la couleur, la rigueur de la forme, l'ampleur du rythme, le dynamisme : voilà, parmi bien d'autres caractères, ce que l'art des deux époux possède en commun. Et ce qui appartient à chacun d'eux en propre, c'est, me semble-t-il, chez Robert, le sens et le goût du monument, et, chez Sonia, fait bien naturel et bien sympathique chez une femme, ceux de la vie de tous les jours, de l'existence familière qu'il appartient à l'art d'embellir et transfigurer.

Rien de plus personnel, en effet, à Sonia Delaunay, que son désir de faire descendre la peinture de son empyrée dans la maison et dans la rue. Elle n'a pas encore trente ans que déjà elle crée des reliures étonnantes d'invention et de nouveauté, brode des couvertures, réalise des projets d'affiches en papiers collés (et ces papiers collés n'ont rien de commun avec ceux, contemporains, de Braque et de Picasso), illustre la *Prose du Transsibérien* de Cendrars, peint un coffret, s'intéresse en un mot à toutes les familles des arts décoratifs. Plus tard, après la guerre de 1914, ce sera le tissu qui retiendra, presque exclusivement, son attention ; et cette activité, qui lui permet de vivre et de faire vivre son mari et son fils, elle est sans doute, avec Dufy, l'artiste qui lui donne alors ses plus hautes lettres de noblesse, celles qui l'élèvent le mieux à la dignité d'art majeur. Plus tard, après la Seconde Guerre mondiale, bien loin de se désintéresser de cette application de l'art aux objets les plus quotidiens, elle ne dédaignera ni de donner des modèles de jeux de cartes, ni, tout dernièrement, de décorer de peintures la carrosserie d'une automobile. Et à quel point son art a su s'insérer dans notre existence, la meilleure preuve en est le sigle de certaine entreprise de teinturerie, dont les trois anneaux multicolores viennent directement de ses *Formes circulaires.*

Voir en Sonia Delaunay le seul artiste, ou presque, avec Gleizes et Léger, qui, dans la génération du Cubisme, se soit efforcé de faire pénétrer l'art dans l'existence journalière, en une époque où les Picasso et les Braque, les Juan Gris et les Jacques Villon, les Laurens et les Zadkine toisaient de haut pareille recherche, c'est assurément dégager un des éléments — et non le moindre — de sa personnalité ; ce n'est cependant pas appréhender celle-ci en entier. Car l'art de Sonia Delaunay, c'est encore autre chose — qui fut, d'abord, l'une des premières expressions de la peinture abstraite, et l'une de celles qui lui proposèrent une des voies les plus fécondes. N'oublions pas, en effet, que, dès 1912, Sonia Delaunay se rallie à l'art abstrait, dont l'illustration pour la *Prose du Transsibérien* est sans doute la première applica-

tion de l'abstraction à l'art décoratif, et dont les *Contrastes Simultanés* comptent parmi les manifestations les plus anciennes de cette esthétique. Mais, s'il n'est pas sans importance pour l'historien que ces œuvres soient antérieures à celles de Malévitch, à celles de Mondrian, il est plus important aux yeux de l'amateur qu'elles aient proposé à la peinture abstraite une formule dont on peut regretter que celle-ci n'ait pas tiré alors son profit. Aussi éloignées des toiles enthousiastes de Kandinsky que de celles dépouillées et sévères de Kupka — le Kupka des *Plans Verticaux* de 1912 en qui il faut bien reconnaître la première manifestation de la modalité géométrique de l'abstraction — les peintures « inobjectives » (ainsi Sonia Delaunay les appelait-elles) qu'elle multiplie de 1912 à 1914 unissent à la rigueur de formes géométriques simples — des cercles — une vie et une poésie qui se fondent sur la richesse de la couleur, la musicalité du rythme, la largeur frémissante de l'exécution. Alliant l'ordre et le lyrisme, elles proposent une synthèse dont les artistes abstraits ont eu grand tort de faire fi, pour lui préférer, qui, un géométrisme intellectuel et volontariste, et qui, un expressionnisme, où se divise et s'apauvrit la complexité si féconde de ses *Prismes électriques.*

Mais, ce qui n'est pas moins admirable que cette totalité, c'est, me semble-t-il, la liberté avec laquelle Sonia Delaunay, tout de même que son époux, en use vis-à-vis de la peinture abstraite. L'idée ne l'effleure même pas qu'une fois foulées ces terres nouvelles, elle doive ou puisse s'abstenir de revenir, si le cœur lui en dit, dans le domaine figuratif ; et son séjour au Portugal et en Espagne est pour elle l'occasion de tirer à nouveau son inspiration des spectacles que lui offre une réalité haute de couleur et de pittoresque. L'expérience, pourtant, qu'elle a fait des ressources de l'abstraction a été trop décisive pour qu'elle pût l'oublier. Aussi dans ses toiles portugaises, qui comptent parmi ses œuvres les mieux venues, éléments empruntés au monde extérieur et éléments « inobjectifs » sont-ils associés en une synthèse ample qui confirme le témoignage des ta-

bleaux abstraits antérieurs. Du *Marché au Minho* comme des *Prismes électriques,* se dégage le même besoin d'art complexe, d'art complet, que trahissent aussi, à la même époque, les toiles de Robert et que les deux époux sont presque seuls à éprouver alors. Le temps était, du côté des Cubistes orthodoxes comme de celui des Abstraits de stricte observance, aux partis simplifiés, aux solutions simplistes, qui résolvent — par prétérition — des problèmes que l'on se refusait de poser dans leur vivante complication. C'est une des grandeurs du couple Delaunay que d'avoir refusé cette position de facilité et de s'être attaché à donner des réponses complexes à des questions qui l'étaient aussi. Car ces êtres libres étaient également des êtres ambitieux, et peut-être n'étaient-ils ceci que parce qu'ils étaient essentiellement cela. Hors des sentiers que battaient la plupart de leurs contemporains, ils ont voulu se frayer leurs voies propres. C'était choisir la meilleure part, et opter pour la création d'un œuvre dont les années mettent de mieux en mieux en lumière l'originalité, l'importance et la fécondité.

BERNARD DORIVAL
Conservateur en Chef du Musée National d'Art Moderne

Biographie de Sonia Delaunay

(Approuvée par l'artiste.)

1885	Née le 14 novembre en Ukraine.
1890	Adoptée par son oncle maternel, elle vit à Saint-Pétersbourg où elle fait ses études.
1903	Elle étudie le dessin à Karlsruhe.
1905	Se rend à Paris. Elle fréquente l'Académie de la Palette où elle a, comme camarades d'atelier, Ozenfant, Dunoyer de Segonzac, Boussingault.
1907	Peint des tableaux fauves influencés par Van Gogh et Gauguin.
1909	Mariage avec W. Uhde.
1910	Divorce et se marie avec R. Delaunay. Ils s'installent rue des Grands-Augustins où ils conservent leur atelier jusqu'en 1935.
1911	Naissance de son fils Charles. Premiers tissus appliqués.
1912	Apollinaire vit chez les Delaunay de novembre à mi-décembre. Création des toilettes simultanées. Collages, reliures de livres, pastels.
1913	Rencontre avec Blaise Cendrars; quelques mois plus tard, elle illustre son poème *La Prose du Transsibérien et de La Petite Jehanne de France.* Création de robes et de gilets simultanés. Elle envoie 20 tableaux et objets au « Herbstsalon » de Berlin.
1914	Expose au Salon des Indépendants *Les Prismes électriques* (Musée d'Art Moderne, Paris). Vacances à Fontarabie (Espagne). Déclaration de la guerre. Delaunay est dégagé du service actif (réformé en 1908). Charles étant gravement malade, les Delaunay décident de s'installer à Madrid.
1915	Départ pour le Portugal. Séjour avec des peintres portugais et américains aux environs de Porto.
1916	A Valença do Minho, elle peint la suite des Natures mortes portugaises et *Le Marché au Minho.*
1917	Le conseil de révision réforme une seconde fois R. Delaunay. Révolution russe. Sonia Delaunay perd ses revenus et gagne sa vie comme décorateur. Elle réalise la décoration intérieure du Petit Casino à Madrid et les costumes pour la première revue. Les Delaunay font connaissance de Serge de Diaghilew.
1918	Diaghilew revient à Madrid ; il commande aux Delaunay les décors et costumes pour *Cléopâtre* et s'installe pour quelque temps avec eux à Sitges en compagnie de Massine et Lopouchova. Retour à Madrid. Ils font la connaissance de Stravinsky, Falla, Nijinsky.
1920	Installation définitive des Delaunay à Paris, boulevard Malesherbes. Ils se lient d'amitié avec les poètes et écrivains du groupe surréaliste.

Création des premières écharpes simultanées ; elle continue parallèlement à peindre.

Une maison de Lyon lui commande les premiers tissus simultanés. Elle dessine et réalise les costumes pour la pièce de Tzara : *Le Cœur à Gaz*.

Décide d'éditer elle-même ses créations de tissus simultanés et entreprend la fabrication de manteaux en tapisserie de laine. Crée les costumes pour un poème de J. Delteil.

Participe à l'Exposition des Arts décoratifs et présente, avec le couturier Jacques Heim, une boutique. Publication d'un album consacré à son œuvre.

Publication de l'album *Tissus et tapis*, présenté par Sonia Delaunay.

1935 Se consacre alors presque entièrement à la peinture, participe à différents groupes et combat pour la peinture abstraite.

1937 Les Delaunay sont chargés d'exécuter de vastes peintures murales pour l'Exposition internationale de 1937 (elle obtient la médaille d'or).

Robert et Sonia Delaunay organisent, le jeudi, des réunions où Robert Delaunay, déjà malade, expose ses pensées sur l'art à de jeunes artistes et à des architectes. Aidés par Rambosson, Fredo Sidès, N. Van Doesburg, les Delaunay organisent la première exposition des *Réalités nouvelles* à la Galerie Charpentier.

Delaunay, gravement malade, doit subir une intervention chirurgicale à Clermont-Ferrand. Puis, ils se rendent à Montpellier où Robert Delaunay s'éteint le 25 octobre. Sonia Delaunay, invitée par Arp et Sophie Taeuber-Arp, les rejoint à Grasse où se trouvait également Magnelli. Elle reste jusqu'en 1944 à Grasse où elle continue à peindre.

Séjourne trois mois à Toulouse où elle retrouve des amis.

Frédo Sidès, reprenant l'idée des *Réalités nouvelles* des Delaunay, lui demande d'organiser avec lui le Premier Salon des *Réalités nouvelles*.

Andry Farcy, conservateur du Musée de Grenoble, lui propose de réaliser un Hommage à Robert Delaunay qui aboutit à l'exposition « Les premiers maîtres de l'art abstrait » à la Galerie Maeght, Paris.

Exposition particulière à la Galerie Bing. Elle participe désormais aux grandes manifestations artistiques dans le monde entier.

Grande exposition de ses œuvres au Musée de Bielefeld. Exécute quatre compositions au pochoir pour *Le Fruit permis*, poème de Tzara.

Grande exposition de Robert et Sonia Delaunay au Musée des Beaux-Arts de Lyon.

1960 Exécute un jeu de cartes simultané édité à Bielefeld. Grande exposition de Robert et Sonia Delaunay au Musée de Turin.

1961 Publication de *Juste Présent*, poème de Tristan Tzara avec huit eaux-fortes en couleurs de Sonia Delaunay. Album de six lithographies en couleurs édité par par Pagani, à Milan.

1962 Album avec six pochoirs de Sonia Delaunay, éditions Denise René, Paris.

1964 La Donation Delaunay au Musée National d'Art Moderne, comprenant 49 œuvres de Robert et 58 œuvres de Sonia, est exposée à Paris au Musée du Louvre.

Sonia Delaunay

« Depuis ses débuts en peinture, la recherche picturale de Sonia Delaunay a été toute dirigée vers la pureté et l'exaltation de la couleur. Dès les premières réalisations, elle essaye de donner le maximum d'intensité à la couleur. Ses Maîtres spirituels étaient Van Gogh pour l'intensité et Gauguin pour la recherche des surfaces colorées planes.

1903-1904

Heureusement qu'avant de venir à Paris en 1905, elle avait passé deux hivers à Karlsruhe, en Allemagne, chez un professeur de dessin. Il n'enseignait pas seulement le dessin, mais la structure de l'expression plastique, avec une discipline très sévère. Elle allait même aux cours d'anatomie artistique pour voir sur des cadavres la structure et les attaches des muscles. Cette discipline l'a marquée pour toujours, en la forçant d'avoir une base constructive, ce qui donne plus de force à l'expression plastique et bannit le hasard, l'indécision et la facilité.

A cette époque, des tendances de toutes sortes se faisaient jour. Il n'y avait que l'Impressionnisme qui s'était épanoui comme une fleur en pleine maturité et était d'une pureté sublime. Mais la base était ancienne, descriptive. C'est seulement avec Seurat que la couleur domine le sujet dans sa pureté d'expression colorée.

1907

Dans les tableaux de 1907, Sonia Delaunay arrive à une exaltation de la couleur à l'extrême, avec des à-plats complets. Même Matisse n'était pas encore débarrassé du clair-obscur dans ses beaux tableaux de cette époque, et le contour linéaire persiste. Ce contour linéaire, la ficelle qui attache la vision nouvelle au passé, est rompue par les cubistes, qui brisent la vision de l'objet en voulant le saisir de tous les côtés, recherchant même la quatrième dimension insaisissable.

1909

Le Cubisme, sans y participer, me passionne et je connais [1] à fond son développement et son histoire. Je l'ai vécu, je l'ai suivi, à partir de Derain et Vlaminck qui, influencés par l'Art Nègre, ont exposé de grandes et belles toiles aux Indépendants, avec les premières indications cubistes, reprises par Braque et Picasso. Braque avec ses natures mortes (Je m'étais mariée avec Uhde et nous possédions 13 toiles de cette époque de Braque; je les aimais énormément). En même temps, Picasso a peint les *Demoiselles d'Avignon*, nettement influencé par les toiles de Derain et de Vlaminck. Il a donné un caractère et de la force à ce qui était seulement indiqué par ces peintres.

C'est aussi à cette époque que j'ai connu Delaunay et que nos vies se sont liées. La passion de la peinture était notre lien principal (Apollinaire qui a vécu chez nous plus tard plusieurs semaines — avant d'emménager au 202, boulevard Saint-Germain — disait : « Les Delaunay en se réveillant parlent peinture »).

1. On a laissé à ce texte autobiographique, la saveur de sa rédaction originale en respectant le passage de la troisième à la première personne.

1909

A ce moment, après une période néo-impressionniste, Delaunay commença ses *Tours*, ses *Villes*, *Saint-Séverin*. Petit à petit, le sujet réaliste disparaît et fait place à la prédominance de la couleur qui, elle, devient sujet. Je ne participe pas à ses recherches, mais elles m'inspirent pour jouer avec la couleur, librement. Couverture pour le lit d'enfant, reliures, papiers collés et le *Transsibérien*, le beau poème de Cendrars, où les rythmes colorés accompagnent le poème en harmonie complète. (C'est la première peinture-poème.) C'est aussi des quantités d'études pour les grands tableaux — le *Tango* (celui du Musée d'Art Moderne et celui du Musée de Bielefeld). A l'automne 1913, il y a eu une grande exposition à Berlin — le Herbstsalon — où étaient exposées mes œuvres de cette époque : tableaux, reliures, *Transsibérien*, en même temps que celles de Robert Delaunay, des futuristes, des peintres allemands, Marc, Macke, Klee, de Chagall que nous avions fait inviter, etc.

1914

L'année suivante était celle des « Prismes électriques », avec ses nombreuses études, le Grand Tableau *Prismes électriques* (Musée d'Art Moderne) a été exposé au Salon des Indépendants, en même temps que *L'Hommage à Blériot* de Robert Delaunay.

1915

Ensuite vient le voyage en Espagne. Révélation de la lumière espagnole qui fait vibrer toutes les couleurs entre elles, sans le voile gris qui les enveloppe en France. C'est un point de départ d'un nouveau chant exaltant des couleurs, des contrastes et des dissonances. On fait aussi des études d'après nature.

1916
1917

Je reprends des mouvements de danse (tango, flamenco), c'est-à-dire le mouvement de la couleur. Le *rythme* est introduit dans la peinture par la couleur (Gleizes parlait beaucoup plus tard du « temps » dans la peinture. Il découvrait le *rythme*). Ce mouvement n'était pas descriptif, comme chez les futuristes, mais purement plastique et optique et lyrique. Le séjour en Espagne et au Portugal accentue cette vision, en l'enrichissant par la violence de la lumière de ces pays, dépouillée des gris. Elle s'exalte et je découvre, sans l'avoir lu, ce qu'a écrit Delacroix dans son journal, que tout compte en peinture, même le blanc du fond, la pureté, la transparence des couleurs enrichissent et augmentent les possibilités d'expression pure. Parallèlement, je peins *le Marché au Minho*, une composition inspirée par la beauté du pays. J'en fais une série d'études pour arriver à une construction plus équilibrée et sévère, toujours pas descriptive, seulement plastique, colorée.

Ayant perdu, en 1917, nos revenus réguliers, d'un immeuble qui devaient nous assurer une certaine fortune avec les loyers de 80 appartements, nous n'avons pas eu de regrets malgré les difficultés à vivre dans un pays, où on se trouvait (Espagne), sans maison, sans y connaître personne, sans parler la langue et sans argent. Notre ingéniosité et notre talent nous ont permis de fabriquer des objets qui ont eu un grand succès dans le pays.

Ayant fait la connaissance de Diaghileff à Madrid, qui nous a pris en affection, j'ai été présentée par lui à deux personnes à la tête de la société et, introduite par elles j'ai donc pu travailler en gagnant notre vie.

Un atelier a été tout de suite loué pour Delaunay, son caractère pessimiste étant dangereux pour les temps difficiles. Il s'est plongé dans ses grands tableaux.

J'ai eu un grand succès, et finalement, par l'intermédiaire d'une banque anglaise, un commanditaire (propriétaire de 13 Goya et d'un Vélasquez) m'a offert, dans un de ses immeubles, un magasin dans le meilleur endroit de la ville. Je l'ai même fait aménager d'une façon tout à fait moderne, simple et blanc, mais la perspective de rester dans ce pays où la peinture moderne était ignorée et ne faisait pas partie de la vie, ne nous souriait pas.

A ce moment-là, nous sommes rentrés en contact avec les Surréalistes qui nous écrivaient. On a lu les premiers manifestes de Tzara qui correspondaient tout à fait à nos idées.

En 1921, on a quitté Madrid pour Paris (J'ai remboursé les loyers de la boutique qui n'a pas été ouverte, et nous nous sommes retrouvés à Paris). Je continuais mes esquisses de danses, de robes-poèmes.

En 1922, Delaunay a fait son exposition chez Paul Guillaume, rue La Boétie, avec les anciens tableaux d'avant-guerre et ceux rapportés d'Espagne et du Portugal. Tout le groupe surréaliste de l'époque était au vernissage. Ayant gardé rue des Grands-Augustins, où nous étions depuis 1910, seulement l'atelier, nous avons cherché un appartement pendant neuf mois, et nous nous sommes sommairement installés boulevard Malesherbes, où j'ai repris mon activité d'Espagne qui nous permettait de vivre. Delaunay, ne travaillant que quand il avait quelque chose de nouveau à ajouter à son évolution, sans faire de concessions, a constaté après la première vente à Léonce Rosenberg, que nous ne pouvions pas subsister avec cela. C'était aussi l'époque des surréalistes, Soupault, Aragon, Breton, Tzara, qui étaient devenus nos amis.
Petit à petit, avec de grandes difficultés et en vendant les meubles Empire que nous possédions, j'ai dessiné de nouveaux meubles et nous nous sommes retrouvés dans un cadre moderne. Le résumé très sommaire de mon activité de cette époque se trouve dans l'album « *Sonia Delaunay* » de 1925.

En 1923, j'ai été pressentie pour des dessins de tissus par une maison de Lyon. J'ai fait 50 dessins — des rapports colorés avec des formes géométriques pures, rythmées. Pour moi, ils étaient et restent des gammes de couleurs, et au fond, la base de la conception purifiée de notre peinture. Tout ça comportait des recherches et études multiples. Mes recherches étaient purement picturales et plastiquement une découverte qui nous a servi à tous les deux pour notre peinture. Le rythme est basé sur des nombres, car la couleur peut se mesurer par des nombres de vibrations. C'est une conception tout à fait nouvelle et qui ouvre des horizons infinis pour la peinture et peut être employée par chacun qui le sentira et le comprendra.
Nous l'avons senti sans le préciser si clairement, comme cela m'est apparu par la suite, malgré que, depuis 1916, je travaillais inconsciemment sur ces données. Cela se voit le plus clairement dans mes rythmes-danses (1923) et les rythmes sans fin de R. Delaunay de 1933-1934.
Ayant passé ce stade de recherches, qui n'étaient jamais théoriques, mais seulement basées sur la sensibilité (chez moi), j'ai acquis une liberté d'expression, que l'on trouve dans mes dernières œuvres surtout, les gouaches, qui sont des expressions d'états d'âme, des poèmes. »

SONIA DELAUNAY.

Liste des ouvrages et articles cités en abrégé

LHOTE, 1925.
Lhote, *Sonia Delaunay, ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes.* Préface de A. Lhote. Poèmes de Cendrars, Delteil, Tzara, Soupault. Librairie des Arts Décoratifs, sd. (1925), portefeuille in-folio, 20 planches en couleurs.

SEUPHOR, 1950.
Seuphor (M.), *l'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres,* Paris, Maeght, 1950, in-8.

GILLES DE LA TOURETTE, 1950.
Gilles de la Tourette (F.), *Robert Delaunay,* Préface par Y. Bizardel, Paris, in-8, 1950.

FRANCASTEL, 1957.
Francastel (P.), Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait,* documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque, Paris, in-8, 1957.

DORIVAL, 1961.
Dorival (B.), *L'École de Paris au Musée National d'Art Moderne,* Paris, in-12, 1961.

AUBARÈDE, 1963.
Aubarède (G. d'), *Sonia Delaunay évoque des souvenirs. Le Jardin des Arts,* janvier 1963, p. 2-9.

WEELEN, 1959.
Weelen (G.), *Robes Simultanées, l'Œil,* décembre 1959, p. 78-85.

DORIVAL, 1963.
Dorival (B.), *La Donation Delaunay. La Revue du Louvre,* 1963, p. 283-288.

GINDERTAEL, 1963.
Gindertael (R.), *Sonia Delaunay et la poésie pure des couleurs,* XX^e siècle, mai 1963.

GOERG, 1965.
Goerg (Ch.), *Les Marchés au Minho de Sonia Delaunay, Genova,* 1965, p. 203-213.

DELAUNAY (R. et S.), 1967, ou R.S.D.
Michel Hoog, *Robert et Sonia Delaunay,* Musée National d'Art Moderne, Inventaire des Collections Publiques Françaises, Paris, 1967.

Expositions citées en abrégé

1913
Berlin, Galerie *Der Sturm, Erster Deutscher Herbstsalon.* (La nomenclature des prêts a été établie par Robert Delaunay avec une certaine fantaisie.)

1916-1917
Stockholm, Nya Konstgallerien, *Sonia Delaunay.*

1919
Bilbao, Salon de *la Asociacion de Artistas Vascos, Robert et Sonia Delaunay.*

1938
Amsterdam, Stedelijk Museum, *Abstrakte Kunst - Sonia Delaunay.*

1953
Paris, Musée National d'Art Moderne, *Le Cubisme.*

1953
Paris, Galerie Bing, *Sonia Delaunay.*

1957
Amsterdam, Stedelijk Museum, *Europa* 1907.

1957
Paris, Galerie Bing, *Œuvres de jeunesse de Robert et Sonia Delaunay, et œuvres récentes de Sonia Delaunay.*

1958
Bielefeld, Städtisches Kunsthaus, *Sonia Delaunay.*

1958
Amsterdam, Stedelijk Museum, *De Renaissance der XXen eeuw.*

1959
Lyon, Musée des Beaux-Arts, *Robert et Sonia Delaunay.*

1960
Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, *Robert e Sonia Delaunay.*

1960
Paris, Musée National d'Art Moderne, *Les Sources du XX^e siècle.*

1960
Rome, Palazzo Barberini, *Omaggio ad Apollinaire.*

1961
Londres, Brook Street Gallery, *Sonia Delaunay.*

1961
Bâle, Galerie d'Art Moderne, *Quelques œuvres de Robert et Sonia Delaunay.*

1962
Francfort, *Beitrag der Russen zur Moderne Kunst.*

1964
Paris, Musée du Louvre, *Donation Delaunay.*

1964
Milan, Galleria del Levante, *Il contributo russo alle avanguardie plastiche.*

1964
Saint-Étienne, Musée d'art et d'Industrie, et Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Cinquante ans de collages.*

1964
Genève, Musée Rath. *Jean Arp, Sonia Delaunay, Serge Poliakoff.*

1965
Canada (Ottawa - Montreal - Toronto - Regina - Quebec), *Robert et Sonia Delaunay.*

1965
Galerie Gimpel et Hanover, Zurich et 1966 Gimpel Fils Gallery, Londres, *Sonia Delaunay.*

Nous tenons à remercier
les collectionneurs,
les directeurs de musées, et de galeries qui ont bien voulu
accepter
de nous prêter des œuvres pour cette exposition :

Mme Sonia Delaunay, Paris.
Mme Marguerite Arp-Hagenbach, Bâle.
M. Pierre Batifol, Paris.
Erna et Curt Burgauer, Küsnacht.
Mme Chastanet-Cros, Blois.
Mme Aurora Chenu, Florence.
M. Arthur Cohen, New York.
M. Jacques Damase, Courbevoie.
Mme Odile Degand, Paris.
M. René Déroudille, Lyon.
Mme Goldberg, New York.
Mme Kay Hillman, New York.
M. Leclercq.
M. Lefèvre-Foinet, Paris.
M. Hendrick de Leeuw, Blaricum.
Me L. Matarasso, Paris.
M. Jean Planque, Paris.
M. et Mme Herbert Rothschild, New York.
M. et Mme Willy Rotzler, Zurich.
M. G. di San Lazzaro, Paris.
M. Michel Seuphor, Paris.
M. Roger Vivier, Paris.
Mobilier National, Paris.

ainsi que les différents prêteurs
qui ont préféré conserver l'anonymat ;

Städtisches Kunsthaus de Bielefeld.
Musée d'Art et d'Histoire de Lille.
Musée d'Art contemporain de Locarno.
Tate Gallery de Londres.
Arkivmuseet de Lund.
Musée des Beaux-Arts de Lyon.
Musée Historique des Tissus de Lyon.

Galerie Florence Garnier, Paris.
Gimpel Fils, Ltd, Londres.
Gimpel and Hanover Galerie, Zurich.
Hanover Gallery, Londres.
Galerie Denise René, Paris.

CATALOGUE

Le catalogue a été rédigé
par Michel Hoog, Conservateur adjoint
au Musée National d'Art Moderne.

Jusqu'en 1910

Encore figuratives, les premières œuvres de Sonia Delaunay reflètent sa solide formation académique, ses admirations pour Gauguin et pour Matisse, et son goût pour la couleur. Goût inné, *atavique*, dit Robert Delaunay, qui devait, dans un texte écrit quelques années plus tard, situer avec beaucoup de lucidité la place de sa femme dans l'avant-garde de l'époque. Venue de Russie, passée par l'Allemagne avant de se fixer à Paris en 1905, elle se montre informée de tout ce qui se fait alors de neuf en Europe : « Cette couleur débordait des enseignements académiques et officiels par un besoin naturel et incompatible avec les formules, par une fougue anarchique qui allait se transformer par la suite en une force ordonnée. Ses premiers travaux ont des sujets quelconques, 1907 : *Portrait de modèle italien*, *Fillette couchée*, *Portrait de Mme Minsky*, etc. sont dans la tendance nettement coloriste; mais la couleur est encore esclave de la ligne, du clair-obscur traditionnel. Cependant les couleurs sont éclatantes, ont l'aspect d'émaux ou céramiques, de tapis, c'est-à-dire qu'il y a déjà un sens... des surfaces qui se combinent, pourrait-on dire, successivement sur la toile. On sent déjà, dès ses premières études, toute la réserve d'énergie picturale à l'état brut : moyens anciens de s'exprimer, dans le sens que cela ne se dégage pas d'un aspect primitif des moyens connus — expression un peu barbare, un peu caricaturale de ces portraits, qui fait contraste à l'époque avec la platitude académique et apporte un certain sel à l'art ambiant de France. C'était le plein fauvisme, gauguinisme, où l'exotisme fleurissait aux Indépendants, dont Matisse prenait la bannière du goût français en canalisant toute cette avalanche de peinture slave, et principalement venue d'Orient, qu'il assaisonnait au goût littéraire parisien du moment. » Robert Delaunay *in* Francastel, 1957, p. 200-201. Ainsi cette période figurative montre déjà Sonia Delaunay attentive à forger à partir de la couleur un langage pictural autonome, qui va s'épanouir à partir de 1911.

1
AUTOPORTRAIT, nº 1441 (1) 1904.
Fusain sur papier.
H. 0,485; L. 0,318.
Signé et daté en bas, à droite, en caractères cyrilliques : *S. Terk, 19.10.04.*

Il existe plusieurs autoportraits exécutés alors que l'artiste avait entre 18 et 20 ans (cf. R.S.D., 1967, nº 60). L'artiste devait reprendre ce sujet dans un esprit bien différent, en 1916, à l'occasion de l'exposition de ses œuvres à Stockholm (cf. nº 77).

Mme S. Delaunay.

2
LA TANTE DE L'ARTISTE, nº 523, 1904.
Fusain et craie sur papier.
H. 0,48; L. 0,30.

Ce dessin est un des plus anciens conservés de l'artiste.

Mme S. Delaunay.

3
PAYSAN FINLANDAIS.
Fusain et craie sur papier.
H. 0,29; L. 0,22.

Expositions : 1957, Paris, nº 1; 1958, Bielefeld, nº 1; 1964, Paris, Louvre, nº 51.
Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 72.

Ce dessin de 1904-1905 est d'une grande habileté de main, mais, malgré son accent de chose vue, il pourrait comporter une réminiscence du célèbre Saturne de Hans Baldung, conservé à l'Albertina de Vienne.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

4
PAYSAGE FINLANDAIS, nº 73, 1906.
Huile sur toile.
H. 0,205; L. 0,285.
Ni signé, ni daté.

L'artiste a souvent séjourné en Finlande à l'occasion des vacances, et en a rapporté de nombreux dessins et quelques toiles.

Mme S. Delaunay.

5
L'ILE SAINT-LOUIS.
Crayon sur papier beige.
H. 0,145; L. 0,237.

Bibliographie et *Expositions :* voir numéro suivant.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

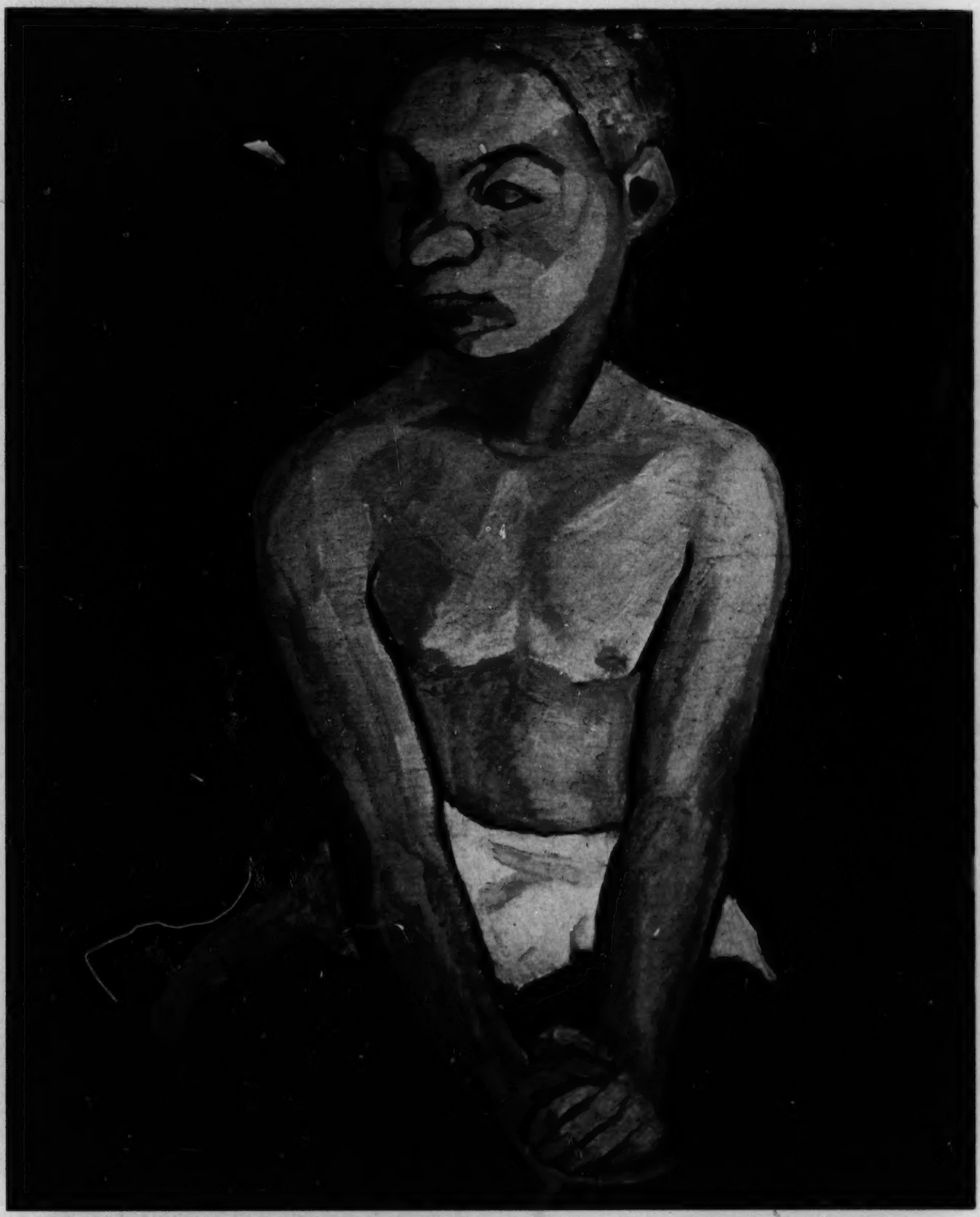
6
L'ILE SAINT-LOUIS.
Eau forte.
H. 0,145; L. 0,237.

Expositions : 1957, Paris, nºs 3 et 4; 1964, Louvre, nºs 52 et 53.
Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1967, nºs 62 et 63.

L'artiste qui avait été initiée à la gravure par Rudolf Grossmann, chez L. Simon, a gravé quelques planches entre 1905 et 1910; celles-ci sont généralement de petit format et n'ont été tirées qu'à peu d'exemplaires. L'artiste a assuré elle-même les opérations de morsure et de tirage. La vue de l'Ile Saint-Louis a été dessinée depuis l'appartement d'une amie, voisine de Wilhelm Uhde. C'est ainsi qu'elle fit la connaissance de celui-ci qu'elle épousa en 1909.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

1. Le numéro qui suit le titre de l'œuvre est celui du catalogue personnel de l'artiste.



8. Jeune Finlandaise.

7
JEUNE FILLE ENDORMIE, 1907.
Huile sur toile fixée sur contre-plaqué.
H. 0,46; L. 0,55.

Expositions : 1953, Paris, Galerie Bing, n°3; 1957, Paris, n° 6; 1958, Bielefeld, n° 8; 1960, Saint-Denis, Musée, Peintres russes de l'école de Paris, n° 44; 1960, Paris, n° 118; 1961, Londres, n° 2; 1962, Francfort, Beitrag der Russen zur modernen Kunst, n° 25; 1964, Louvre, n° 54; 1965, Canada, n° 59.
Bibliographie : Aubarède, 1962, p. 3; Robert et Sonia Delaunay, 1967, n° 64.

Exécuté en 1907, ce tableau montre déjà un goût pour les oppositions de couleurs violentes (fond jaune, visage rouge et vert) et pour une stylisation et un aplatissement des formes. La transformation du cerne noir en une élégante arabesque continue n'est pas sans rappeler Gauguin dont l'artiste avait déjà vu des œuvres ou des reproductions à Karlsruhe en 1905.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

8
JEUNE FINLANDAISE, 1907.
Huile sur toile.
H. 0,80; L. 0,64.

Expositions : 1916-1917, Stockholm, n° 1; 1938, Paris, Petit-Palais; 1953, Paris, Galerie Bing, n° 1; 1957, Amsterdam, Europa 1907, n° 20, repr.; 1958, Bielefeld, n° 7, repr. p. 27; 1959, Lyon, n° 94, fig. 17; 1960, Turin, n° 64; 1961, Londres, n° 1; 1964, Louvre, n° 55.
Bibliographie : Aujourd'hui, série 3, n° 6; Robert et Sonia Delaunay, 1967, n° 65.

La parenté entre ce tableau et certaines œuvres allemandes est surtout une parenté de sources : Gauguin, Van Gogh, peut-être Munch, ainsi que Matisse, dont S. Delaunay déclare qu'il a été très important pour elle à cette époque.
Il en existe deux versions un peu différentes et moins achevées. D'après l'une d'elles, il semble bien que le contraste de lumière vienne d'un effet d'éclairage artificiel violent.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

9
NU JAUNE, n° 1405, 1907.
Huile sur toile.
H. 0,65; L. 0,98.
Ni signé, ni daté.
Inédit.

L'effet de couleur est analogue à celui du numéro précédent, mais, à l'élégante calligraphie, se substitue ici un accent de caricature assez marqué.

Mme S. Delaunay.

10
FILLETTE FINLANDAISE, n° 4, 1907.
Huile sur toile.
H. 0,69; L. 0,88.
Signé et daté en bas, à droite.

Expositions : 1908, Paris, Galerie Uhde; 1938, Paris, Salon d'Automne, n° 1802; 1954, Galerie Bing; 1958, Bielefeld, n° 3; 1964, Milan, n° 1.

Peint sans doute d'après le même modèle que le tableau précédent.

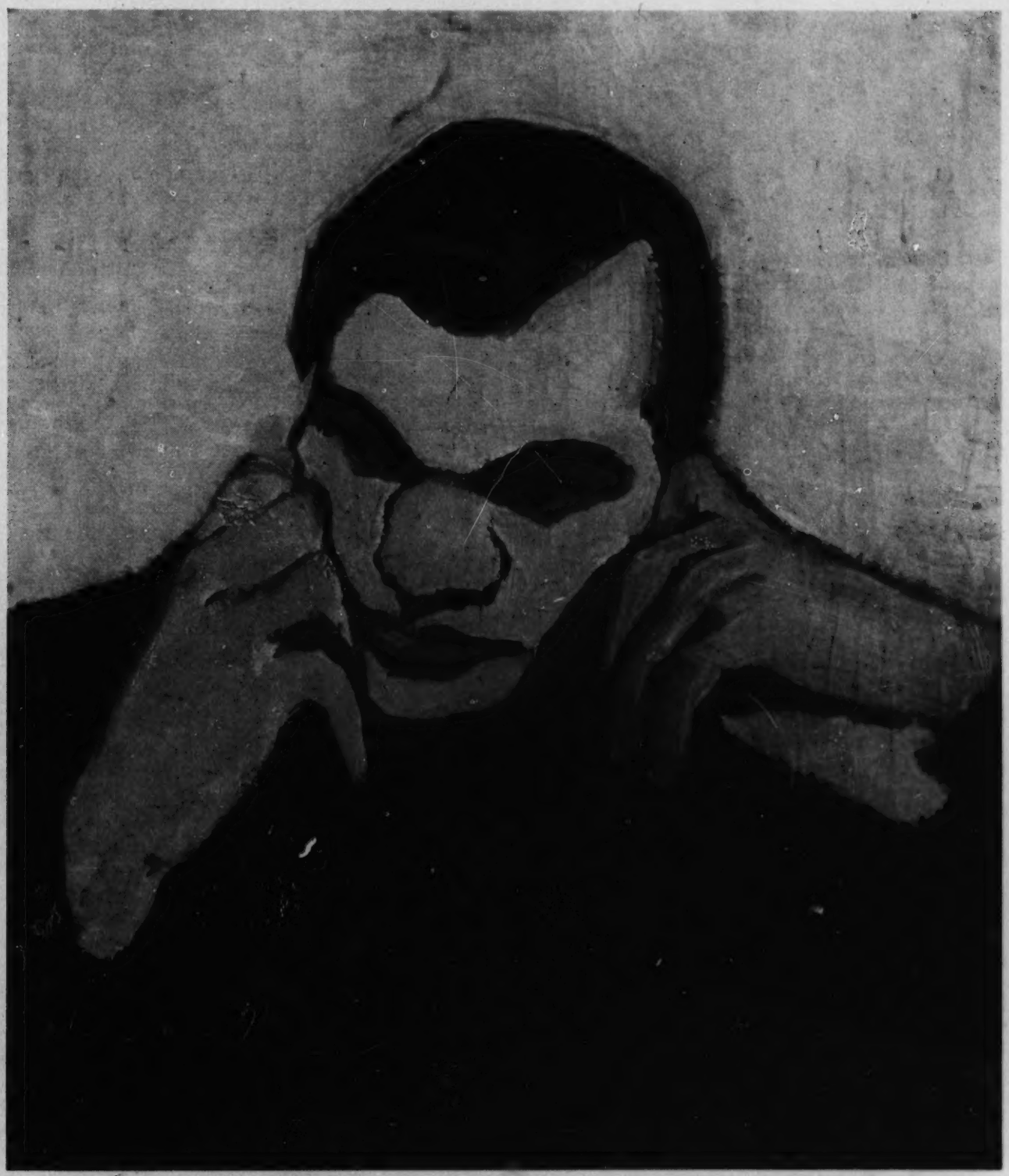
Mme S. Delaunay.

11
BORDS DE L'EAU, n° 1073, 1908.
Huile sur toile.
H. 0,74; L. 0,92.
Signé en bas, à droite et daté : *Sonia Terk, 1908.*

Expositions : 1964, Paris, Galerie Bing; 1964, Genève, n° 35.

La période fauve, ou expressionniste, de l'artiste, restée jusqu'ici à peu près inconnue, comprend un certain nombre de paysages. A travers ces thèmes traditionnels, elle dégage peu à peu une utilisation neuve des couleurs. L'intention est donc très différente de celles d'œuvres d'artistes de la *Brücke,* Pechstein ou Heckel notamment, dont la rapprochent cependant l'éclat et l'irréalisme de la gamme colorée.

Mme S. Delaunay.



12. *Portrait de Tchouiko, 1907.*

12
PORTRAIT DE TCHOUIKO, nº 20, 1907.
Huile sur toile.
H. 0,55; L. 0,46.
Ni signé, ni daté.

Expositions : 1964, Genève, nº 33; 1965, Gimpel & Hanover Galerie, Zurich, nº 1; 1966, Gimpel fils Gallery, Londres, nº 1.

Le modèle était un poète russe, ami de l'artiste et vivant à Paris, qui devait le prendre plusieurs fois comme modèle, notamment pour une eau-forte de 1910 (Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 70).

Mme S. Delaunay.

13
PORTRAIT DE TCHOUIKO, nº 19, 1908.
Huile sur toile.
H. 0,55; L. 0,46.
Ni signé, ni daté.

Exposition : 1965, Canada, nº 61.

L'accent de caricature est beaucoup plus vif que dans le tableau précédent représentant le même modèle. Robert Delaunay avait noté « l'expression un peu barbare, un peu caricaturale » des portraits de cette époque.

Mme S. Delaunay.

14
PORTRAIT DE Mme MINSKY, nº 1074, 1907.
Huile sur toile.
H. 0,55; L. 0,46.

Exposition : 1964, Exposition Arp-S. Delaunay-Poliakoff, Musée Rath, Genève, nº 32.
Bibliographie : Francastel, 1957, p. 200.

Le modèle était la femme de Nicolas Minsky (1855-1937), poète russe et traducteur de Maeterlinck. Ce portrait est un de ceux que Robert Delaunay cite dans le texte écrit sur sa femme et reproduit p. 21 de ce catalogue.

Mme S. Delaunay.

15
BRODERIE DE FEUILLAGE.
Laine sur canevas.
H. 0,85; L. 0,605.

Expositions : 1957, Paris, Galerie Bing, nº 10; 1958, Bielefeld, nº 12; 1959, Lyon, nº 95; 1960, Turin, nº 66; 1964, Louvre, nº 58.
Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 68.

Cette broderie de 1909, est un des premiers témoignages de l'intérêt de Sonia Delaunay pour l'utilisation des textiles. Ces feuillages mouvementés ne sont pas sans parenté avec certaines œuvres de Robert Delaunay dont elle venait de faire la connaissance.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

16
PHILOMÈNE, nº 100.
Huile sur toile.
H. 0,92; L. 0,54.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Terk, 1907.*

Exposition : 1958, Bielefeld, nº 9.

Un des principaux portraits de l'époque fauve. Il représente une couturière. On y retrouve, comme le notait Delaunay, l'influence de Matisse canalisant le « torrent de couleur slave ». Le Musée National d'Art Moderne possède une étude préparatoire pour le portrait (Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 67).

Collection privée, Paris.

17
NATURE MORTE, nº 74, 1909.
Aquarelle sur papier.
H. 0,495; L. 0,338.

Expositions : 1957, Paris; 1958, Bielefeld, nº 12, repr.; 1961, Londres, nº 4; 1964, Paris, Louvre, nº 59.
Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1961, nº 69.

Les natures mortes sont très rares chez Sonia Delaunay avant le séjour au Portugal. Celle-ci appartient à un petit groupe d'œuvres mouvementées où l'influence de natures mortes tardives de Cézanne est sensible.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

18
COUVERTURE, nº 549, 1911.
Tissus appliqués.
H. 1,09; L. 0,81.

Expositions : Tapisserie et broderies abstraites, Galerie Colette Allendy, Paris, 1948; Galerie Bing, Paris, 1957, nº 12; Bielefeld, 1958, nº 13; Kunst von 1900 bis heute, Vienne, 1962, repr. au cat.; Louvre, 1964, nº 61; Canada, 1965, nº 62.
Bibliographie : H. Wescher, *Aujourd'hui*, mars 1956, p. 5; G. Weelen, 1959, p. 84; G. Weelen, *Goya*, 1961, p. 422; Aubarède, 1962, p. 5; Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 71.

Robert et Sonia Delaunay se sont mariés en 1910. En 1911, naissait leur fils Charles, le futur historien du Jazz. C'est pour son berceau que cette couverture a été exécutée. Cette mosaïque de fragments de tissus et de fourrures, dont les formes, les couleurs et les matières sont variées à plaisir, est un précieux jalon dans le cheminement de l'artiste vers l'abstraction.
Sonia Delaunay a elle-même indiqué que la réussite de cette couverture est à l'origine de ses collages et de ceux de Robert Delaunay : « Vers 1911, j'eus l'idée de faire pour mon fils qui venait de naître, une couverture composée de bouts de tissus comme celles que j'avais vues chez les paysans russes. Quand elle fut achevée, la disposition des fragments d'étoffe m'a paru relever de la conception cubiste et nous essayâmes alors d'appliquer le procédé à d'autres objets et à des tableaux. » (*XXe siècle*, 1956, p. 19.)

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

1911-1914

Au cours de cette période, l'invention d'un langage plastique fondé sur la couleur va s'affermir et conduire Sonia Delaunay à la découverte de la peinture abstraite, dans une démarche qui accompagne, et parfois précède celle de Robert. A la différence de celui-ci, qui s'était approché un moment du cubisme, elle reste à l'écart de ce mouvement, dont les recherches sont loin des siennes; lectrice de Chevreul, elle se passionne pour les reflets engendrés par la décomposition de la lumière et note sur de simples feuilles de carnet, les halos colorés qu'elle observe sur le boulevard Saint-Michel, les jours de pluie, autour des globes d'éclairage électrique et des enseignes lumineuses. Cette série d'études devaient aboutir à la grande toile des *Prismes électriques* (1914, Musée National d'Art Moderne, nº 38). Une curiosité analogue est à l'origine des toiles intitulées *Bal Bullier*, ou *Tango au Bal Bullier* (1913). Il s'agissait pour elle, d'exprimer dans un langage neuf l'équivalent de la *Kermesse* ou du *Moulin de la Galette*. Mais à la différence de Rubens, ou même de Renoir, de Degas ou de Toulouse-Lautrec, qui restent fidèles à une représentation de la danse fondée sur la mise en valeur d'une attitude privilégiée, Sonia Delaunay substitue à la vision du peintre, celle du spectateur. Plus fidèle aux données immédiates de la perception, elle brouille les plans et restitue l'impression globale, mais confuse, du spectateur devant le mouvement des formes.

19
CONTRASTES SIMULTANÉS, nº 659, 1912.
Huile sur toile.
H. 0,455; L. 0,55.
Signé et daté en bas, à gauche, à l'encre : *Sonia Delaunay, 1912.*

Expositions : 1961, Londres, nº 5; 1964, Louvre, nº 66.
Bibliographie : R. et S. Delaunay, 1967, nº 72.

Reprenant en 1912, une activité arstistique plus intense après la naissance de son fils, Sonia Delaunay peint alors ses premières œuvres abstraites. Malgré des affinités évidentes avec les *fenêtres* et avec les *formes circulaires* contemporaines de Robert Delaunay, cette toile se

situe avec une parfaite cohérence dans l'évolution de l'artiste. Dès 1907, on la voit attentive aux oppositions de plans colorés. Ici, elle adopte comme titre pour son tableau, celui de la loi de Chevreul. Elle a lu les textes de Chevreul et en a tiré toute une science des couleurs et plus encore une sorte de valorisation, d'affranchissement, de la couleur. La couleur-lumière devient génératrice de la forme, constituant un langage aux possibilités indéfinies dont on a ici un des tout premiers témoignages : « Les couleurs pures devenant plans et s'opposant par *contrastes simultanés* créent pour la première fois la forme nouvelle construite, non par le clair-obscur, mais par la profondeur de couleur même. » (Sonia Delaunay, Programme du théâtre des Champs-Élysées, 1923-1927, cité par G. Bazin, *L'amour de l'art*, 1935, p. 247)

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

20
LE BAL BULLIER, ou
TANGO AU BAL BULLIER, nº 52.
Huile sur toile à matelas.
H. 0,97; L. 3,90.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay-Terk, 1913.*

Expositions : 1913, Berlin, nº 100 (sous le titre *Mouvement, couleur, profondeur, danse, Bullier*); 1953, Paris, nº 155; 1954, Sao Paulo, Biennale de Sao Paulo; 1956, Leverkusen, nº 37; 1958, Bielefeld, nº 37.
Bibliographie : Marc Vromant (t'Serstevens) *Comœdia*, 2 juin 1914 ; R.S.D., 1967, nº 75.

Cette toile capitale, et pratiquement inédite, a été inspirée par le spectacle des danseurs du Bal Bullier, situé en haut du boulevard Saint-Michel, et qui était, comme la Closerie des Lilas toute voisine, un rendez-vous des poètes et des artistes d'avant-garde. Plutôt que de décrire les danseurs de tango (la danse qui faisait alors fureur et scandale), Sonia Delaunay restitue l'impression globale et confuse du spectateur, adoptant ainsi un parti dans la représentation du mouvement qui rompt avec toute la tradition picturale occidentale, et un format qui accentue l'aspect panoramique de l'œuvre.
Moderne par son sujet, moderne par l'attitude neuve qu'elle suppose chez l'artiste, cette toile est aussi une des meilleures preuves du goût de Sonia Delaunay pour la jeunesse, le mouvement, l'animation.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Achat de l'État à l'artiste, 1954).

21
BULLIER (repr. en couleur, face à page de titre).
Huile sur toile.
H. 0,97; L. 1,39.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay 1913.*

Expositions : 1913, Berlin, nº 100 (?); 1934, Paris, Cinquantenaire du Salon des Indépendants, nº 1183 (?); 1958, Bielefeld, nº 38; 1959, Bielefeld, Städtisches Kunsthaus, Neuerwerbungen, 1950-1959, nº 25; 1960, Paris, H.C.; 1961, Berlin, Schloss Charlottenburg, Der Sturm, nº 73; 1962, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 1912 nº G 40, repr. nº 68; 1965, Canada, nº 65 1967 Berlin Avant-garde 1910-1930 Osteuropa nº 50.
Bibliographie : G. Weelen,1959, p. 81; R.V. Gindertael, 1963, p. 43.

Cette toile est à proprement parler, non pas une variante de la précédente, mais une œuvre autonome sur le même thème. Elle va beaucoup plus loin dans le sens de l'abstraction et constitue une transposition complète, volontairement illisible, d'un mouvement coloré. Cette attitude est très différente de celle des futuristes italiens. Plus encore que la toile précédente, elle constitue une expression synthétique d'une ambiance vue par un peintre-acteur, qui se refuse à l'analyse, au profit d'une perception globale avec tout ce que cela comporte de volontairement imprécis et d'indéfini, comme le serait le témoignage d'un danseur à qui l'on demanderait *a posteriori* de décrire l'intérieur du bal. Ce n'est que bien plus tard que le roman ou le cinéma (par exemple dans *West side Story* précisément dans une scène de bal) ont atteint un tel degré de subjectivation.

Städtisches Kunsthaus, Bielefeld.

22
TANGO MAGIC-CITY.
Huile sur toile.
H. 0,555; L. 0,46.
Signé et daté en bas, à gauche : *Sonia Delaunay Terk 1913.*

Expositions : 1958, Bielefeld, nº 39; 1959, Bielefeld, Städtisches Kunsthaus, Neuerwerbungen, 1950-1959, nº 24.

D'un esprit assez proche des vues du *Bal Bullier*, cette œuvre s'en distingue par l'introduction d'une inscription (MAGIC-CI...), peut-être suggérée par l'enseigne lumineuse d'un bal public.
Toutes les couleurs du prisme interviennent dans la composition.

Städtisches Kunsthaus, Bielefeld.

23
LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN.
Huile sur toile.
H. 1,936; L. 0,185.

Expositions : 1913, Berlin, nº 99; 1953, Paris, nº 156; 1953, Paris, Galerie Bing, nº 6; 1955, Lausanne, *Le mouvement dans l'art contemporain*, nº 29; 1964, Louvre, nº 74; 1965, Canada, nº 63 1967, Berlin, Avant-garde 1910-1930 Osteuropa, nº 52.
Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 76.

Maquette originale du numéro suivant.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Don de l'artiste, 1955).

24
LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE,
de Blaise Cendrars. Couleurs simultanées de Mme Delaunay-Terk.
Pliage à la chinoise, édition des Hommes nouveaux, Paris, 1913.
Exemplaire nº 139 sur simili Japon, portant la dédicace : « Ce poème triste, édité sur du soleil et qui annonce des œuvres de lumière. » Blaise Cendrars à Sola, 20 octobre 1917.

Bibliographie : Paris-Midi, 11 octobre 1913; A. S. (Salmon) *Gil Blas*, 11 octobre 1913; *Route*, 15 octobre 1913; *Paris-Journal*, 17 et 22 octobre 1913; R. Allard, *La Cote*, 17 octobre 1913; *L'Homme libre*, 20 octobre 1913; *Gazette Franco-Suisse*, octobre 1913; *The World*, New York, octobre 1913; G. Apollinaire, *Les Soirées de Paris*, 15 juin 1914, p. 323-325; Gilles de la Tourette, p. 22; Seuphor, 1950, p. 48; Francastel, p. 114 et p. 201-202; Cabanne, *L'épopée du Cubisme*, 1963, p. 215; C. Belloli, *Pagina*, juin 1963, nº 2, p. 4; C. Belloli, *Pagina*, octobre 1963, p. 14-15; E. Gravey, *Cubist and Fauves illustrated books, Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1964, p. 48; M. Hoog, *La Revue du Louvre*, 1966, nº 3, p. 166-167; J. Damase, *La Révolution typographique*, Genève, 1966, p. XIII et p. 6; R. et S. Delaunay, 1967, nº 77.
Depuis *Le Coup de dés* de Mallarmé, l'idée d'associer la poésie pure des mots et la rupture des règles de la poésie traditionnelle à une typographie désarticulée, n'est plus neuve, et c'est précisément dans les milieux proches de la peinture d'avant-garde (qu'on pense aux manifestes futuristes !) que ce genre de recherches prospérait; mais la réalisation de la *Prose du Transsibérien* va très au-delà des autres réalisations de l'époque. Comme le notait déjà G. Apollinaire (*Les Soirées de Paris*, 15 juin 1914, p. 323-324) : « Blaise Cendrars et Mme Delaunay-Terk ont fait une première tentative de simultanéité écrite où contrastes de couleurs habituaient l'œil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche. » Le texte désarticulé en vers libres est composé en plus de dix corps ou caractères différents et chevauche l'image exécutée au pochoir que Sonia Delaunay appelle « interprétation » du poème de Cendrars. Texte et image se déploient dans un mouvement continu, comme un « tapis oriental » (André Chastel). La couverture constitue un pochoir supplémentaire.
La sortie du livre a été abondamment commentée dans la presse du temps, en octobre 1913, grâce à une prière d'insérer rédigée par Cendrars; la plupart des journalistes insistent sur l'aspect insolite du livre et rappellent que, mis bout à bout, le tirage atteindrait la hauteur de

20. Le Bal Bullier.

21. Bullier.

la Tour Eiffel dont la silhouette figure précisément en bas de l'illustration.
Malgré cette publicité, l'ouvrage, on s'en doute, ne s'est guère vendu, le tirage annoncé était de 150 exemplaires, le tirage réel n'a sûrement pas excédé 100, et un des rares souscripteurs fut le marchand de tableau allemand Alfred Flechtheim. L'ouvrage est aujourd'hui d'une grande rareté.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

25
ÉTUDE DE LUMIÈRE, BD ST-MICHEL, nº 205, 1913.
Crayon de couleur sur papier.
H. 0,165; L. 0,208.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Delaunay-Terk*, 1913.

Exposition : 1961, Galerie d'Art Moderne, Bâle, nº 9.

Cette feuille et les suivantes ont été crayonnées près de la fontaine Saint-Michel, en 1912-1913. Malgré leur petit format, ces croquis ne doivent pas être considérés comme de simples notations de couleurs, mais comme l'étude du chevauchement des taches colorées, qui devaient préparer la grande toile des *Prismes Électriques* (cf. Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 92).

Mme S. Delaunay.

26
TROIS ÉTUDES DE COULEURS, nºs 203, 204, 209.
Crayons de couleurs sur papier.
H. 0,131; L. 0,147. H. 0,164; L. 0,195. H. 0,164; L. 0,154.

Mme S. Delaunay.

27
PRISMES ÉLECTRIQUES.
Collage sur papier.
H. 0,50; L. 0,33.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay-Terk, 1913.*

Expositions : 1956, New York, Rose Fried Gallery, Exposition Internationale de collage; 1958, Houston, Contemporary Arts Museum, Collage International de Picasso à nos jours; 1966, Rhode Island, 75e anniversaire de Pembroke College, Collection d'Herbert et Nannette Rothschild, nº 39.
Bibliographie : XXe siècle, Paris, janvier 1956; Collages de Robert et Sonia Delaunay, repr. p. 19.

Cette étude et les suivantes associent une silhouette de personnage extrêmement stylisée et le cercle simultané. Elles se rattachent aux recherches de l'artiste sur la décomposition de la lumière électrique par le prisme. Cette œuvre et la suivante offrent la particularité d'utiliser, comme des reliures contemporaines (cf. nºs 48 et sq.) des morceaux de papier de couleurs.

Herbert et Nannette Rothschild, New York.

28
PRISMES ÉLECTRIQUES, nº 152, 1913.
Colle, pastel sur carton.
H. 0,30; L. 0,20.
Signé, daté en bas, à droite.

Expositions : 1957, Galerie Denise René Paris; 1961, Bâle, nº 31; 1958, Bielefeld, nº 44.

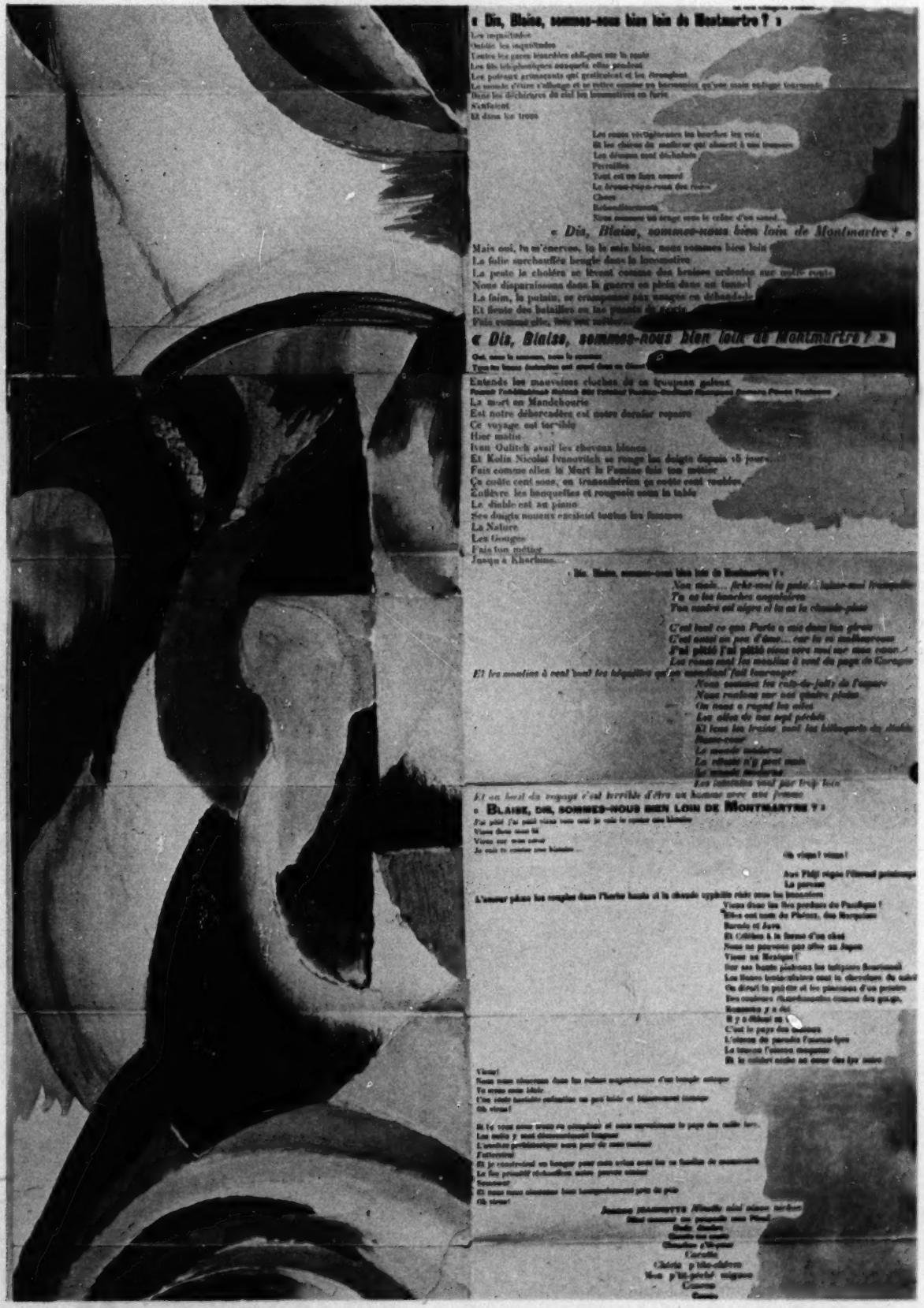
Les différentes études pour les *Prismes électriques* sont d'une grande variété de techniques. Celle-ci est une des premières œuvres de l'artiste où apparaît la peinture à la colle, que Sonia Delaunay devait fréquemment employer notamment au Portugal (cf. nºs 58 et sq.).

Mme Arp-Hagenbach.

29
PRISMES ÉLECTRIQUES, nº 841.
Crayons de couleur sur papier.
H. 0,245; L. 0,215.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Delaunay-Terk, 1914.*

Exposition : 1961, Londres.
Bibliographie : R. et S. Delaunay, 1967, p. 147.

Mme Delaunay.



24. La Prose du Transsibérien. 1913.

26. Papiers collés, 1913-1914

30
ÉTUDE DE LUMIÈRE, nº 596, 1913-1914.
Pastel sur papier de soie.
H. 0,395; L. 0,270.
Signé en bas, à droite et daté 1913-14.

Bibliographie : R. et S. Delaunay, 1967, p. 147.

Cette étude, inspirée, comme les précédentes, par le spectacle du boulevard Saint-Michel, est une de celles où apparaît le mieux la combinaison des deux motifs : des silhouettes de personnages et, en haut à droite, un cercle simultané.

Collection Leclercq.

31
ÉTUDE POUR LES PRISMES ÉLECTRIQUES, nº 38.
Pastel sur papier de soie.
H. 0,285; L. 0,19.

Expositions : 1960, Rome; 1961, Londres, nº 11; 1964, Louvre, nº 85.
Bibliographie : R. et S. Delaunay, 1967, nº 93.

Voir le numéro suivant.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

32
ROBE SIMULTANÉE, nº 46.
Pastel sur papier de soie.
H. 0,27; L. 0,18.

Expositions : 1960, Rome; 1961, Londres, nº 15; 1964, Louvre, nº 84.
Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 94.

Des nombreuses études qui ont précédé les *Prismes électriques* de 1914 (nº 95), cette feuille et la précédente sont parmi les plus belles par la légèreté de la matière, le raffinement des accords de vert et d'orangé, la netteté sans sécheresse des formes. Aux recherches de décomposition de la lumière électrique, se mêle l'écho du travail de création de robes entrepris par Sonia Delaunay depuis 1913 et
35 la silhouette de la robe qui apparaît ici est celle d'une robe réellement exécutée (repr. in *le Jardin des Arts*, janvier 1963, p. 3).

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

33
MOUVEMENT DE FOULE, PRISMES ÉLECTRIQUES.
Pastel sur papier de soie.
H. 0,25; L. 0,19.
Non signé, non daté.

Expositions : New York, Rose Fried Gallery, cat. nº 7; 1958, Bielefeld, nº 53; 1959, Bielefeld, Städtisches Kunsthaus, Neuerwerbungen, 1950-1959, cat. nº 72; 1967, Bielefeld, Städtische Kunsthalle, Zauber des Lichts, cat. nº 4.

Très proche des œuvres précédentes, ce beau pastel s'en distingue par un esprit plus mouvementé.

Städtischer Kunsthaus, Bielefeld.

34
PRISMES ÉLECTRIQUES, nº 32, 1914.
Crayons de couleur sur papier de soie.
H. 0,256; L. 0,192.
Ni signé, ni daté.

Expositions : 1958, Bielefeld, nº 50; 1961, Brook Street Gallery, Londres, nº 13.

Mme S. Delaunay.

35
ÉTUDE POUR PRISMES ÉLECTRIQUES, nº 34, 1914.
Pastel sur papier de soie.
H. 0,275; L. 0,17.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay-Terk, 1914.*

Exposition : 1962, Galerie Feigel, Bâle.

Par rapport aux études précédentes, la composition prend de l'ampleur, le cercle est ici entier et plusieurs silhouettes de personnages passent sur le trottoir.

Mme S. Delaunay.

36
PRISMES ÉLECTRIQUES.
Aquarelle.
H. 0,40; L. 0,285.
Signé et daté deux fois en bas, à droite : *Sonia Delaunay-Terk, 1914* et *S. Delaunay-Terk, 1914.*

Cette aquarelle, probablement exécutée en atelier et non sur place comme la plupart des œuvres précédentes, constitue une œuvre achevée dont la composition bien calée autour d'un axe vertical, annonce déjà certaines œuvres beaucoup plus récentes, comme la grande toile de 1938 (Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 116).

Mme Chastanet-Cros.

37
PRISMES ÉLECTRIQUES, nº 41, 1913-1914.
Huile sur toile.
H. 0,525; L. 0,445.
Signé en bas, à droite, daté 1913.

Expositions : 1920, Der Sturm, Berlin; 1958, Bielefeld, nº 49; 1961, Londres nº 6; 1962, Salon des Réalités Nouvelles; 1962, Musée de Grenoble; 1965, Canada, nº 70.

Comme pour le *Bal Bullier*, il existe pour les *Prismes Électriques* plusieurs compositions indépendantes les unes des autres, constituant comme les variations successives d'un même thème. Précédant de peu la grande toile exposée sous le numéro suivant, cette œuvre est de celles où, pour reprendre une expression de l'artiste, la *couleur-lumière* suffit, avec le plus d'assurance, à créer la profondeur, le rythme, le mouvement.

Mme S. Delaunay.

38
PRISMES ÉLECTRIQUES, 1914.
Huile sur toile.
H. 2,50; L. 2,50.
Titré, signé et daté en bas, à gauche : *Prismes électriques, Sonia Delaunay, 1914.*

Provenance : Achat de l'État à l'artiste, 1958.

Expositions : Salon des Indépendants, Paris, 1914 (hors catalogue); Stockholm, 1916-1917, nº 3; Trente ans d'art indépendant, Paris, 1926, nº 690; Aspects actuels du Cubisme, Petit-Palais, Paris, 1938, sans numéro; Paris, 1953, nº 231; Le Mouvement dans l'art contemporain, Lausanne, 1955, nº 30; Lyon, 1959, nº 99; Turin, 1960, nº 68.
Bibliographie : Montjoie, mars 1914; *Palestra,* 1948, nº 8, p. 162; Seuphor, 1950, p. 216; G. Weelen, 1959, p. 78; B. Dorival, 1961, p. 202-203 (repr. couleurs); M. Seuphor, *La peinture abstraite, La Galerie des Arts,* 1962, p. 20, R. et S. Delaunay, 1967, nº 95.

Cette vaste toile du même format carré que la deuxième version du *Manège de Cochons* de Robert Delaunay, aux côtés duquel elle a été exposée au Salon des Indépendants de 1914, constitue le point culminant de l'œuvre de Sonia Delaunay avant la guerre de 1914. Elle est née des observations de l'artiste devant le spectacle des éclairages électriques, spectacle alors neuf, moderne. Mais l'expression du mouvement par la couleur, l'étude des phénomènes de décomposition de la lumière, le « halo coloré autour des globes électriques » (Sonia Delaunay) faisant jaillir toutes les couleurs du prisme, sont ici les supports d'une éclatante poésie, la poésie de la modernité, comme dans le *Bal Bullier;* le meilleur commentaire en est celui d'un poète, ami de l'artiste, B. Cendrars : « La couleur est un élément sensuel. Les sens sont la réalité. C'est pourquoi le monde est coloré. Les sens construisent. Voilà l'esprit. Les couleurs chantent. En négligeant la couleur, les peintres cubistes négligèrent le principe émotif qui veut que pour être vivante (vivante en soi, surréelle), toute œuvre comporte un élément sensuel, irraisonné, absurde, lyrique... »
L'adjonction d'un texte, qui reproduit librement le prospectus de la *Prose du Transsibérien*, est due à une idée de Robert Delaunay.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Achat de l'État à l'artiste, 1958).

38. Prismes électriques.

1913-1914
Arts appliqués

On ne saurait donner trop d'importance aux *objets* exécutés par Sonia Delaunay dès cette époque : broderies, costumes, abat-jour, boîtes, reliures, qui plaçaient l'art abstrait naissant dans la vie quotidienne. Il reste de cette production quelques broderies, un coffret, et surtout un certain nombre de reliures, dont la plus ancienne est celle des *Pâques*, de Cendrars. Libérée de toute intention figurative, la couleur y est constituée, sauf dans quelques cas où la reliure elle-même est peinte, par des morceaux de papier découpés et collés, d'un esprit entièrement différent des papiers collés cubistes qui en sont contemporains. Cet emploi du papier découpé annonce plutôt la technique employée par Matisse à la fin de sa vie.

Cette technique se retrouve aussi dans certains projets d'affiches, d'autres étant exécutés dans des techniques plus traditionnelles comme l'aquarelle ou le pastel. Ces projets, que leur modernisme empêcha sans doute d'être exécutés étaient, eux aussi, aux yeux de l'artiste, un moyen pour sortir l'art d'avant-garde des milieux confinés et pour le mettre en contact avec la vie.

39
COFFRET, 1913.
Huile sur toile.
H. 0,20; L. 0,36; P. 0,245.

Expositions : 1913, Berlin, nº 199, « Mouvement, couleur, profondeur » (la nomenclature des œuvres qui figurent au catalogue du Herbstsalon a été établie par Delaunay avec beaucoup de fantaisie et ne correspond pas à ce qui a été réellement exposé); 1926, Paris, Cinquantenaire des Indépendants, nº 695; 1953, Paris, nº 107; 1953, Biennale de Sao Paulo, h.c.; 1958, Bielefeld, nº 36; 1964, Louvre, nº 69.
Bibliographie : A. Lhote, 1925, pl. 17; R. et S. Delaunay, 1967, nº 74.

« Ce coffret de 1913 (...) offre ce singulier intérêt d'être un objet familier, un objet domestique de style cubiste » (J. Cassou). Il confirme cette volonté de Sonia Delaunay de faire sortir la peinture moderne hors des techniques traditionnelles. La peinture, où on peut lire un

paysage montagneux très transposé, suit avec habileté les volumes du coffret, et lui donne, malgré sa forme un peu tassée, dynamisme et profondeur.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Don de l'Artiste, 1955).

40
RELIURE SUR B. CENDRARS, *LES PAQUES*.
Plats, gardes et contre-gardes ornés de papiers découpés.
H. 0,25; L. 0,15.

Expositions : 1913, Berlin, Herbstsalon, nº 113; 1958, Bielefeld, nº 24; 1959, Lyon, nº 96 K; 1964, Louvre, nº 68.
Bibliographie : J. Delteil, *Le monde qui vient*, in Europa Almanach, Berlin, sd., (1921), p. 210; A. Lhote, 1925, pl. 17; Arp et Lissitzky, *Les Ismes*, Zurich, 1925, p. 21; Aubarède, 1962, p. 5; P. Cabanne, *L'épopée du Cubisme*, Paris, 1963, p. 261; R. et S. Delaunay, 1967, nº 73.

Cette reliure a été exécutée le 1er janvier 1913, en présence de Blaise Cendrars et constitue l'inauguration d'un langage nouveau. Libérées de toute intention figurative, les taches de couleurs sont constituées par des morceaux de papier découpés et collés avec soin, déterminant des aplats de forme régulière, sans aucune modulation. L'utilisation du papier a permis à l'artiste un progrès décisif vers ce qu'il faut bien appeler l'abstraction géométrique, que R. et S. Delaunay n'ont approché dans leurs peintures à l'huile que plus tard. Cette reliure, exposée à Berlin en 1913, citée et reproduite plusieurs fois au lendemain de la guerre, montrée à ses visiteurs par R. Delaunay, qui y attachait beaucoup d'importance, n'a pu qu'influencer Klee et les peintres du Stijl et de l'abstraction géométrique.
C'est aussi le premier objet sorti des mains de Sonia Delaunay.
C'est enfin le premier témoignage de l'amitié durable qui s'est nouée entre B. Cendrars et Robert et Sonia Delaunay.
L'ouvrage est l'édition originale du poème *Les Pâques*, imprimé à l'automne 1912 par un petit imprimeur anarchiste et partiellement composée par Cendrars lui-même; le tirage ne s'est élevé qu'à 125 exemplaires, en grande partie détruits, comme Cendrars le raconte dans ses entretiens à la radio (1952, p. 211-218). Les chiffres donnés dans le *Manuel*, de Talvart et Place (t. II, 1930, p. 332) ne tiennent pas compte de cette destruction. Nous ne connaissons que trois exemplaires de cette originale. Il s'agit du poème réédité depuis sous le titre *Les Pâques à New York*.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

41
DÉPLIANT ACCOMPAGNANT LA *PROSE DU TRANSSIBÉRIEN*, nº 995.
Gouache sur papier.
H. 0,095; L. 0,339.
Ni signé, ni daté.

Ce dépliant, d'une grande gaieté de couleur, a été repris dans l'angle inférieur gauche des *Prismes Électriques*, nº 38.

Collection privée, Paris.

42
PROJET D'AFFICHE POUR LA *PROSE DU TRANSSIBÉRIEN*, nº 25.
Aquarelle et crayons de couleur sur papier.
H. 0,253; L. 0,198.
Signé en bas, à gauche : *S.D.IV* - 625.
Cachet de l'atelier au dos, porte les inscriptions :
Premier livre simultané.
Présentation *Synchrome*.
Texte *peinture simultané* (sic).
Mme Delaunay-Terk.
Prose du Transsibérien.

Expositions : Herbst Salon, Berlin, 1913, nº 124; Du Futurisme à l'art abstrait, Lausanne, 1955, nº 33; Louvre, 1964, nº 78.
Bibliographie : C. Belloli, *Pagina*, juin 1963, nº 2, p. 4; R. et S. Delaunay, 1937, nº 78.

Pour le lancement de la *Prose du Transsibérien*, Sonia Delaunay imagine des affiches dont le texte et le mouvement coloré constituent comme un rappel du livre lui-même. Le prisme

est ici presque complet, manque seulement le jaune, couleur que l'artiste n'a jamais beaucoup employée.
L'affiche n'a pas été éditée mais elle garde, ainsi que les autres exécutées à la même époque, la même valeur novatrice, dans un domaine que les peintres d'avant-garde, à part Toulouse-Lautrec et Bonnard, n'ont pratiqué que beaucoup plus tard.

Musée National d'Art Moderne, Paris.
(Donation Delaunay, 1963).

43
PROJET D'AFFICHE POUR
LE TRANSSIBÉRIEN, nº 995, 1913.
Aquarelle sur papier.
H. 0,95; L. 0,339.
Ni signé, ni daté.

Voir le numéro précédent.

Collection privée, Paris.

44
AFFICHE SIMULTANÉE, nº 471, 1913.
Aquarelle sur papier.
H. 0,64; L. 0,492.
Ni signé, ni daté.
Inscription dans la composition :
Tout est mouvement en couleur.
Simultané.
Tour du monde.
Représentation synchrome (sic).

Expositions : 1958, Bielefeld, nº 41; 1963, Musée de Grenoble; 1965, Apollinaire et le Cubisme, Musée de Lille, nº 21; 1965, Les années héroïques, Musée de Houston.

Ce projet d'affiche concerne une conférence de l'esthéticien Alexandre Smirnof sur les *Contrastes simultanés de Robert Delaunay*. C. Belloli signale le prononcé de cette conférence en juillet 1913 à Saint-Pétersbourg où elle n'a pu qu'intéresser la jeune avant-garde russe. Marc Vromant (t'Serstevens) rend compte d'une conférence tenue à Paris, dans *Comœdia* du 2 juin 1914.
Le texte de l'inscription constitue comme l'exposé du programme artistique de Sonia Delaunay.

Collection privée, Paris.

45
CONTRASTES « BATEAU PARTI », nº 626, 1913.
Crayons de couleur sur papier.
H. 0,198; L. 0,252.
Ni signé, ni daté.

Expositions : 1958, Bielefeld, nº 43 ; 1962, Francfort, nº 47.

L'inscription *(Bateau parti - Tour Eiffel est dodo)* est la reprise d'une phrase du jeune Charles Delaunay, le fils de l'artiste, né en 1911.

Collection privée, Paris.

46
CONTRASTES SIMULTANÉ (sic).
Aquarelle.
H. 0,45; L. 0,55.
Signé en bas, à droite : *S.D.* 13.

Exposition : 1966, Londres, nº 16.

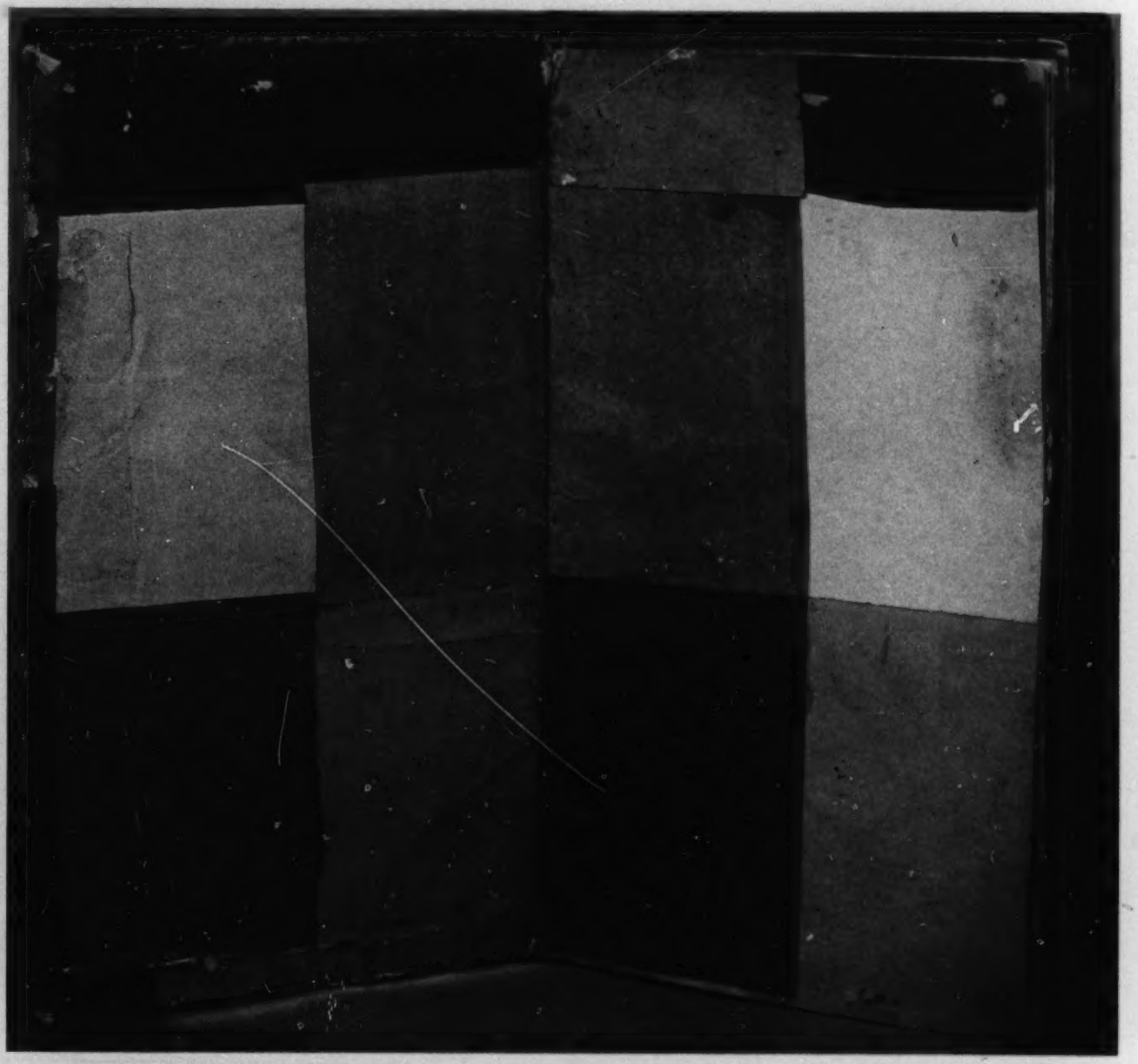
Dans cette œuvre, comme dans les suivantes, la recherche « lettriste » est sans signification publicitaire, et les éléments typographiques s'intègrent étroitement dans la composition. L'emploi de l'aquarelle donne à cette œuvre beaucoup d'éclat et de légèreté.
Selon la volonté de R. Delaunay, le mot *simultané* est en général laissé invariable et va peu à peu constituer comme un label pour l'œuvre de Sonia.

Curt Burgauer, Zurich.

47
CONTRASTES SIMULTANÉS.
Gouache.
H. 0,50; L. 0,38.
Signé en bas, au centre : *S. Delaunay*.

Voir le numéro précédent.

Mme Aurora Chenu.



40. Reliure sur Cendrars, les Pâques, *1912.*

44. Affiche simultanée.

46. Aquarelle.

48

RELIURE SIMULTANÉE SUR LES ÉPREUVES D'IMPRIMERIE DE R. CANUDO,
LES TRANSPLANTÉS, épreuves du 17 octobre 1912.
Porte la dédicace : *A Sonia Delaunay en un fort souvenir cérébriste et simultané d'un fort hiver de préparations de combats - de hauts combats. Son Ami Canudo 1914.*
Tissus collés sur une reliure de cuir.
H. 0,26; L. 0,17.
Exposition : 1964, St-Étienne, n° 26.

Reliure du même esprit que celle du *Sturm*.

Ricciotto Canudo essayiste et romancier italien fixé à Paris, lié avec Apollinaire et avec les Delaunay, devait jouer un rôle militant dans la défense de l'avant-garde en fondant en 1913 la revue *Montjoie* « organe de l'*Impérialisme Artistique Français* ». *Montjoie* devait compter parmi ses collaborateurs Apollinaire, A. Salmon, Gleizes, F. Léger, etc.

Mme Delaunay, Paris.

49

RELIURE SUR JAUDON, DIEUDONNÉ-TÊTE.
Paris, Figuière 1910, 16°.
Papiers découpés et gouache sur les deux plats de la reliure d'éditeur.
H. 0,180; L. 0,118.

Expositions : 1964, Louvre, n° 65; 1965, Canada, n° 66.
Bibliographie : R. et S. Delaunay, 1967, n° 83.

Les papiers de couleurs et les papiers fantaisie se déploient ici sur un fond bleu gouaché. Le premier plat est proche de certaines études pour les *Prismes électriques*.
Pierre Jaudon était un essayiste qui n'a guère connu la notoriété. *Dieudonné-Tête* a été édité par Figuière, qui édita aussi les deux premiers ouvrages sur le cubisme, celui de Gleizes et Metzinger et celui d'Apollinaire. Sur son célèbre portrait peint par Gleizes (musée de Lyon), le livre de Jaudon n'apparaît pas parmi les volumes dont la présence est évoquée, mais on y lit à droite : Rythmes simultané (sic).

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

50

COUVERTURES DÉCORÉES POUR TROIS VOLUMES DE *DER STURM*, 1913.
Papiers collés.
A n^{os} 1 à 52, H. 0,400; L. 0,305.
B n^{os} 53 à 99, H. 0,400; L. 0,305
C n^{os} 100 à 151, H. 0,430; L. 0,315.

Expositions : 1913, Berlin, n° 114 (C); 1958, Bielefeld, n^{os} 31, 32, 33; 1959, Lyon, n° 96 (les 3); 1961, Berlin, Der Sturm, n^{os} 74 et 75 (B ? et C); 1964, Louvre, n^{os} 71, 72, 73; 1964, Saint-Étienne, n° 27 (A).
Bibliographie : M. Seuphor, *L'art abstrait*, 1950, p. 289 (A); Témoignages pour l'art abstrait, 1952, pl. 62 (A); *Art d'aujourd'hui*, 1953, n° 34, p. 39; G. d'Aubarède, 1963, p. 3 (C); C. Belloli, *Pagina*, juin 1963, n° 2, p. 9 (C); R. et S. Delaunay, 1967, n° 81.

Une évidente progression marque ces trois reliures, exécutées cependant à peu près au même moment entre avril et août 1913. Sur le premier tome, les morceaux de papier sont tous découpés suivant des formes géométriques précises, carrés ou triangles isocèles-rectangles (demi-carrés), agencés avec une certaine régularité sur le fond indigo. Dans le deuxième, dont seul le premier plat est orné, les formes des triangles, plus irrégulières, sont disposées de façon à suggérer un mouvement, accentué par les oppositions de couleurs; le fond est jaune clair. Sur le troisième, où les papiers fantaisie apparaissent sur un fond de papier d'argent, le décor se déploie sur la plus grande partie de la surface, en un mouvement qui annonce celui des *Prismes électriques*.
On sait les liens existant entre les Delaunay et Herwarth Walden, poète, musicien, éditeur. La galerie et la revue qu'il dirigeait à Berlin, et qui s'appelaient l'une et l'autre *Der Sturm*, ont joué un rôle essentiel dans la diffusion en Allemagne de l'art d'avant-garde. Dès son exposition inaugurale, en mars 1912, il expose deux œuvres de Delaunay. Il lui consacre une exposition entière en janvier-février 1913. A cette occasion, Delaunay et Apollinaire font le voyage de Berlin, puis Walden demande une large participation à Robert et à Sonia Delaunay pour le premier Salon d'Automne Allemand pour lequel Sonia Delaunay se rend aussi à Berlin (cf. Nell Walden et Lothar Schreyer, *Der Sturm*,

Baden-Baden, 1954 et P. Francastel, *op. cit.*, p. 144 et *passim*.).

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

51
RELIURE PEINTE, H. WALDEN,
ZEHN DAFNISLIEDER, op. 11, Berlin, s.d., 1910.
Huile sur cuir.
H. 0,30; L. 0,255 (dimensions du plat).

Expositions : 1913, Berlin, nº 104; 1958, Bielefeld, nº 35; 1964, Louvre, nº 70.
Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 84.

Cette œuvre appartient à une autre catégorie de reliures que les précédentes : il s'agit cette fois d'une peinture exécutée directement sur le cuir d'une reliure existante. Les formes tourbillonnantes en flammèches rappellent celles des *Contrastes Simultanés* de 1912, ainsi que la *Prose du Transsibérien*.
Ce volume a été donné à Delaunay par H. Walden, le directeur du *Sturm* (cf. numéro précédent), lors du voyage de Delaunay à Berlin au moment de son exposition.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

52
RELIURE SUR APOLLINAIRE, *ALCOOLS*,
épreuves corrigées.
Gouache sur la reliure de cuir.
Porte la dédicace : *A Sonia et Robert Delaunay cordialement, Guillaume Apollinaire.*

Exposition : 1965, Lille, Apollinaire et le Cubisme, nº 54.
Bibliographie : T. Tzara, Postface à *Alcools*, éd. du Club du Meilleur Livre, Paris, 1953. M. J. Durry. *G. Apollinaire, Alcools* 1956, t. I, p. 52 ; M. Décaudin. *Le dossier d'Alcools*, Genève, Paris, 1960, *passim*.

Cette reliure peinte appartient à la même série que celle des *Dafnislieder* (nº 51).
Ce précieux volume constitue un nouveau témoignage de l'amitié qui lia Apollinaire avec R. et S. Delaunay. On sait qu'en 1912, le poète décide de publier un recueil de poèmes dont quelques-uns ont fait l'objet de publications séparées (comme *Fenêtres*, inspirées par la peinture de R. Delaunay). Il y supprime toute ponctuation. Les épreuves sont corrigées en octobre-novembre 1912 et témoignent des remaniements apportés par Apollinaire à la composition du volume. L'ouvrage sort en librairie en avril 1913.

Collection particulière, Paris.

53
CHOCOLAT, nº 611.
Peinture à la cire sur papier cartonné beige.
H. 0,363; L. 0,465.
Dans la marge, aux crayons de couleur : *Ateliers « Simultané », Paris-New York-Pétrograd-Berlin.*

Expositions : 1957, Paris; 1964, Louvre, nº 79.
Bibliographie : R. et S. Delaunay, 1967, nº 85.

C'est dans l'hiver 1913-1914 que Sonia Delaunay décide d'exécuter une série d'affiches publicitaires où l'inscription est fondue dans la composition colorée, en une série de contrastes simultanés. L'emplacement pour le nom de la marque de chocolat est resté ici vide. Pas plus que les autres, cette affiche n'a été exécutée.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

54
ZÉNITH, nº 499.
Papiers découpés et collés.
H. 0,66; L. 0,815.
Inscription en papier collé : *Record midi bat sur son enclume (...) lumière. Zénith* (cf. nº 55).

Expositions : 1957, Paris, Galerie Bing, nº 33 ou 34; 1958, Bielefeld, 1958, nº 59; 1960, Paris, nº 119; 1961, Berlin, Die Sturm, nº 76, repr.; 1962, Francfort, Beitrag der Russen zu moderne Kunst, nº 28; 1963, Amsterdam, Baden-Baden, Schrift und Bild, pl. 81; 1964, Louvre, nº 83.

Bibliographie : R. et S. Delaunay, 1967, nº 89.

Cette affiche pour les montres Zénith est la plus grande et la plus aboutie de la série des papiers collés de 1913-1914. Sans rapport avec les papiers collés cubistes dont elle est contemporaine, ni avec les collages surréalistes, elle annonce plutôt les grands papiers découpés de Matisse. Malgré l'état de conservation médiocre, l'interprétation des lettres dans une composition fondée sur des formes circulaires suggérant le cadran de la montre est ici particulièrement réussie.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

55
ZÉNITH, nº 496.
Aquarelle sur papier beige découpé irrégulièrement.
H. 0,293; L. 0,390.

Expositions : 1964, Paris, Galerie Pierre Bérès; 1964, Louvre, nº 82; 1965, Canada, nº 69.
Bibliographie : R. et S. Delaunay, 1967, nº 88.

La recherche de couleurs est fondée ici sur les complémentaires rouge-vert, avec par endroits, les complémentaires indigo-jaune. Le bleu est est absent.
L'inscription publicitaire, imaginée par Blaise Cendrars, est ici complète : *Record ! Midi bat sur son enclume solaire les rayons de la lumière - ZÉNITH.*

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

56
ZÉNITH, nº 495 A.
Gouache sur carton.
H. 0,60; L. 0,50.
Ni signé, ni daté.

Appartient à la même série de projets d'affiches que les numéros précédents.

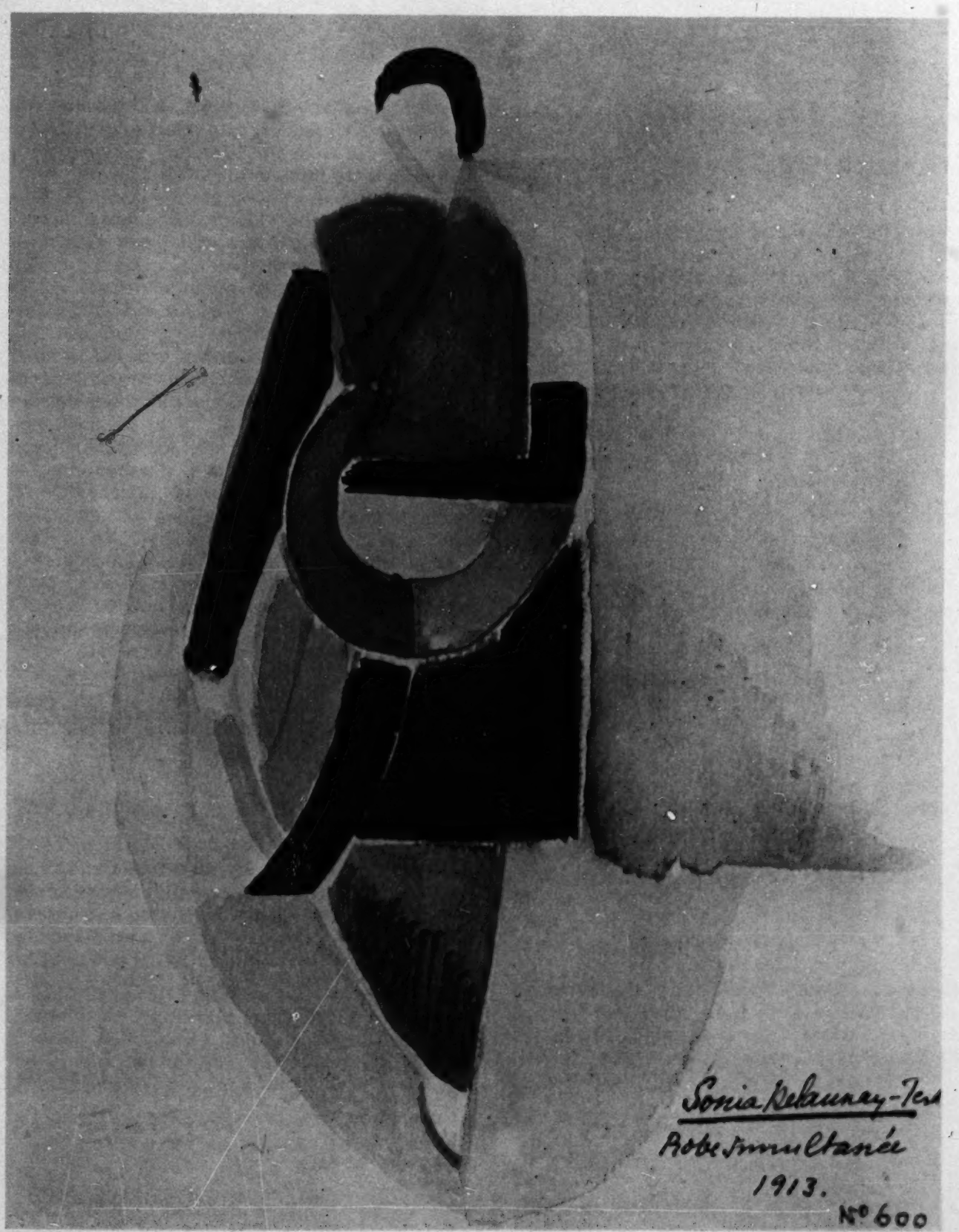
Mme Delaunay, Paris.

57
ROBE SIMULTANÉE, nº 600, 1913.
Encre de Chine sur papier.
H. 0,228; L. 0,17.
Signé et daté en bas, à droite.

Exposition : 1958, Bielefeld, nº 40.
Bibliographie : G. Weelen, 1959, p. 60.

Les premières réalisations de Sonia Delaunay dans le domaine de la mode datent de 1913. Leur style pur et géométrique devance celui des modes « art déco » de 1925. Il n'en reste que quelques études préparatoires et le témoignage des photographies.

Collection privée, Paris.



57. Robe simultanée.

1914-1921

En Espagne et au Portugal, où, dit-elle *« la lumière n'était pas violente, mais exaltait toutes les couleurs »*, Sonia Delaunay découvre tout un monde de formes nouvelles : jouets portugais, costumes populaires, danseurs et danseuses de flamenco, bœufs aux longues cornes. C'est une époque de travail intense qui trouve son aboutissement dans quelques grandes compositions dont la plus importante est le célèbre *Marché au Minho*, dont il existe plusieurs versions.

Après 1917, Sonia Delaunay devait donner davantage d'importance à son activité de décoratrice : des projets de couverture de revues ou de catalogues (nos 73 et 74) et de costumes (nos 84 et sq.) en témoignent ici. Certains sont des costumes de fantaisie, d'autres ont été exécutés soit pour la ville, soit pour le théâtre, c'est le cas des costumes pour le ballet *Cléopâtre*, dus à une demande de Diaghilev pour les *Ballets Russes*. Mais il n'y a pas de différence essentielle entre les œuvres « pures », peintures ou aquarelles, et les œuvres « appliquées ». Toutes participent du même langage fondé sur un libre emploi de la couleur.

58
CHANTEURS DE FLAMENCOS, no 145, 1915.
Huile, colle, cire sur toile.
H. 1,74; L. 1,44.

Expositions : 1964, Paris, Galerie Bing, no 2; 1965, Gimpel, no 3.

Ce tableau, comme le suivant, reprend, mais dans un esprit beaucoup plus figuratif, les études exécutées à la gouache ou à la cire sur le même sujet. Les couleurs en sont disposées selon des contrastes plus violents que dans les études.

Collection privée, Paris.

59
FLAMENCO, no 6, 1915.
Colle, huile, cire sur toile.
H. 0,91; L. 0,91.
Ni signé, ni daté.

Exposition : 1964, Paris, Galerie Bing, no 15.

Voir le numéro précédent.

Collection privée, Paris.

60
DISQUE, nº 153, 1915.
Colle sur papier.
H. 0,197; L. 0,144.
Signé *S. D.* et daté *(19)15.*

Exposition : 1965, Gimpel, nº 29.

Chez Sonia Delaunay, une sorte d'échange continuel s'établit entre la réalité et l'abstraction. On comparera ce disque rigoureusement abstrait, que Arp aimait beaucoup, aux schémas circulaires abstraits qu'elle extrait d'une nature morte (numéros suivants).

Collection privée, Paris.

61
DISQUE, nº 154, 1916.
Colle sur papier.
H. 0,264; L. 0,205.
Ni signé, ni daté.

Exposition : 1961, Londres.

Voir le numéro précédent.

Mme S. Delaunay, Paris.

62
NATURE MORTE PORTUGAISE (AUX FRUITS), nº 158, 1915.
Colle sur papier.
H. 0,625; L. 0,47.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay, 1915.*

Exposition : 1966, Galerie Bing, Cannes.

L'observation des scènes de marché fournit à l'artiste de nouveaux thèmes, de nouvelles formes, de nouvelles couleurs, qui vont aboutir, après une maturation analogue à celle des *Prismes électriques*, au *Marché au Minho.*

Collection privée, Paris.

63
JOUETS PORTUGAIS, nº 467.
Gouache et cire sur papier.
H. 0,30; L. 0,227.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay.*

Expositions : 1961, Londres, nº 17; 1964, Louvre, nº 88.
Bibliographie : Lhote, pl. 7; R. et S. Delaunay, 1967, nº 98.

Au Portugal, Robert et Sonia Delaunay s'entourent de bibelots et de jouets du pays, notamment des coqs en terre cuite vivement colorés. Ils apparaissent dans une série de gouaches de Sonia. On notera comment elle a mis en valeur ici la queue du coq, un demi-cercle strié dont on retrouvera la forme dans des œuvres beaucoup plus tardives et abstraites.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

64
JOUETS PORTUGAIS, nº 466, 1916.
Colle sur papier.
H. 0,293; L. 0,255.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Delaunay, 1916.*

Voir numéro précédent.

Collection privée, Paris.

65
FEMME PORTUGAISE AU MARCHÉ, nº 157.
Détrempe sur papier.
H. 1,00; L. 0,70.
Signé et daté en bas, à gauche : *Sonia Delaunay, 1915.16.*

Exposition : 1960, Turin, nº 74.

Le processus selon lequel l'artiste transpose un sujet réel en une série de formes circulaires, est ici particulièrement net. On comparera ces œuvres aux *Natures mortes Portugaises* de R. Delaunay.

Mme Aurora Chenu.

66
NATURE MORTE PORTUGAISE, nº 25, 1915.
Cire sur toile.
H. 0,45; L. 0,65.
Signé et daté en bas, à gauche.

Exposition : 1962, Idée und Vollendung, Recklinghausen, nº 140.

Notation de rythme coloré quasi abstrait en vue du *Marché au Minho.*

Collection privée, Paris.

67
ÉTUDE POUR LE MARCHÉ AU MINHO (FILLETTE AUX PASTÈQUES).
Cire sur toile.
H. 0,50; L. 0,70.
Signé et daté en bas, vers la droite : *Sonia Delaunay-Terk 1916.*

Exposition : 1957, Paris, Galerie Bing.
Bibliographie : Gœrg, nº 14.

Une telle toile, difficilement lisible, est à la fois une étude prise au marché du Minho, et l'anticipation de toiles abstraites beaucoup plus récentes.

M. Pierre Batifol.

68
FILLETTE AUX PASTÈQUES, nº 26.
Peinture à la colle sur toile.
H. 0,45; L. 0,60.
Ni signé, ni daté.

Bibliographie : M. Vincent, *Bulletin des Musées Lyonnais,* 1962 ; Gœrg, nº 12.

Une fillette dont on ne voit que l'œil et le front disparaît derrière des pastèques. Dans cette étude pour la partie droite du *Marché au Minho,* toutes les couleurs du prisme se déploient en un mouvement de rythmes ovales.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

69
MARCHÉ PORTUGAIS, nº 563, 1916.
Cire sur toile.
H. 1,13; L. 1,40.
Ni signé, ni daté.

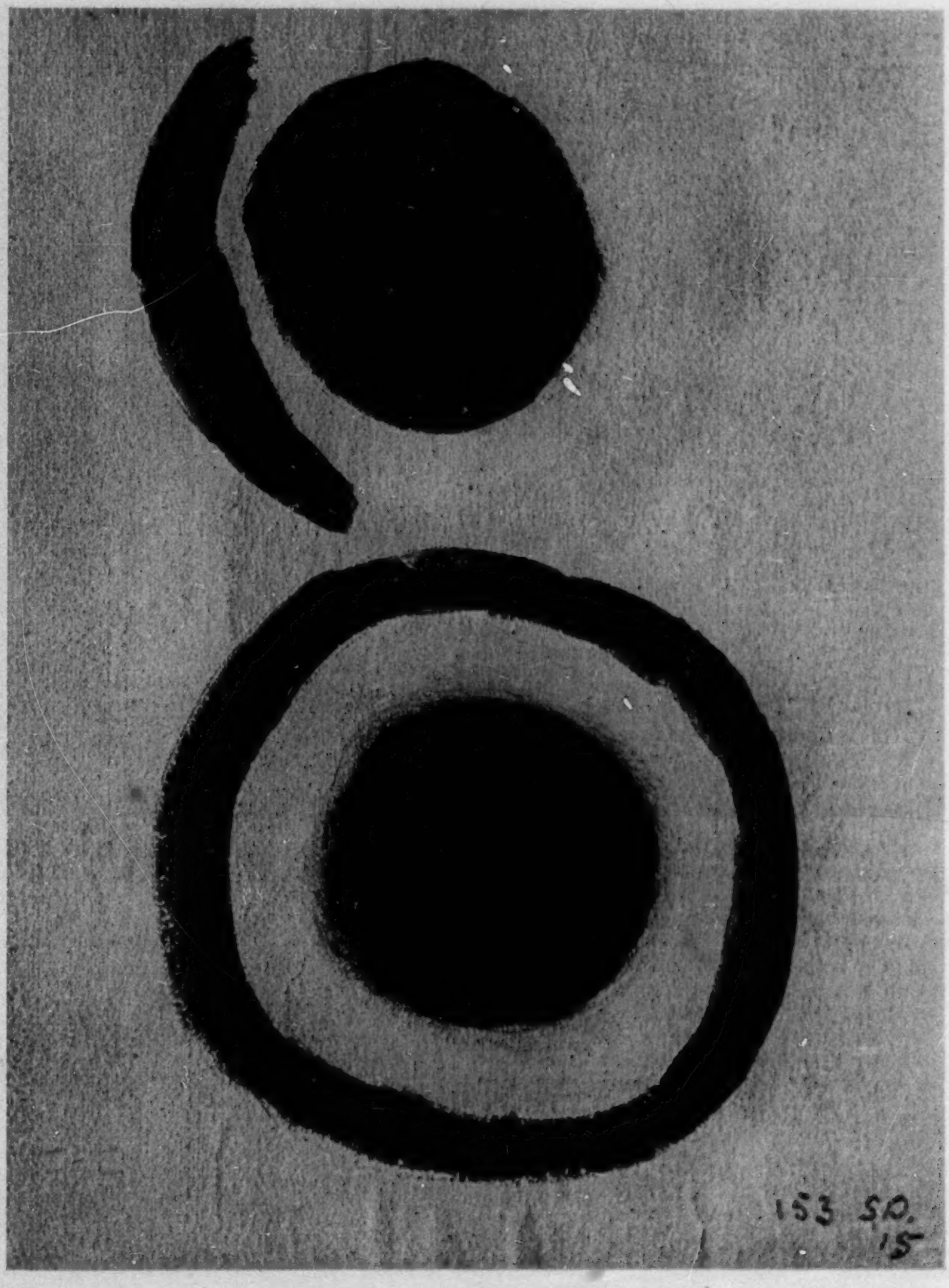
Expositions : 1961, Londres; 1964, Genève, nº 39; 1965, Canada, nº 75.
Bibliographie : Gœrg, 1965, nº 16.

De toutes les études prises au Minho, celle-ci est une des plus « réalistes », il n'est pas sûr que ce soit une des plus anciennes.

Collection privée, Paris.

70
MARCHÉ AU MINHO, 1916.
Peinture à la cire sur toile.
H. 1,97; L. 2,16.
Expositions : Bilbao, 1919; Der Sturm, Berlin, 1920; Bielefeld, 1958, nº 66; Idee und Vollendung, Recklinghausen, 1962, nº 14; Louvre, 1964, nº 89; Canada, 1965, nº 76.
Bibliographie : Seuphor, 1950, p. 150; Catal. de l'exposition Idee und Vollendung, Recklinghausen, 1962; Ch. Gœrg, 1965, p. 203-213, R. et S. Delaunay, 1967, nº 99.

« Partis de Madrid, chassés par la chaleur torride d'août, Robert Delaunay et moi, conseillés par des amis, peintres de Lisbonne, sommes arrivés à Villa do Conde au Nord du Portugal.
« La lumière n'était pas violente, mais exaltait toutes les couleurs, — les maisons multicolores ou d'un blanc éclatant, d'une ligne sobre, des paysans dans des costumes populaires, des tissus, des céramiques aux lignes à la beauté antique d'une pureté étonnante, parmi la foule des bœufs hiératiques à grandes cornes — on a eu l'impression de se trouver dans un pays de rêve.
« Nous nous sommes jetés dans la peinture. On peignait du petit matin au soir. — Venus pour un mois d'été, nous sommes restés près de 2 ans — isolés de tout au bord d'une plage immense de l'Océan — avec des amis peintres Portugais et un Américain (vieil ami de Robert Delaunay) qui vivaient avec nous.
« J'ai essayé d'exprimer la lumière, la richesse et la force des couleurs des femmes, des légumes et fruits du pays, pour finalement me concentrer sur un seul sujet — le marché grouillant de vie, de couleurs, gens, bêtes, légumes — avec le pays dominé par un viaduc sur la hauteur.
« J'ai fait des multiples études de ce sujet pour baser mes impressions sur une composition sévère et arriver au maximum d'expression de ce que je ressentais.
« Pendant cette période nous peignions avec



60. Disque, 1915.

71. Marché au Minho, 1915.

des couleurs à la cire à chaud avec l'aspic comme médium. Les tableaux sur la toile du pays, les études sur du papier.
« Ce qui importait c'était la plus grande pureté et force de la couleur. Aussi ces toiles n'ont pas bougé, les couleurs sont aussi éclatantes que le premier jour.
« A la fin, j'ai entrepris une toile très grande que je peignais dehors. Le côté gauche n'a pas pu être complètement fini, nous avons quitté le pays pour une autre région. » *(Sonia Delaunay).*

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

71
LE MARCHÉ AU MINHO, nº 8, 1916.
Cire sur papier rentoilé.
H. 0,75; L. 0,91.
Ni signé, ni daté.

Exposition : 1962, Idee und Vollendung, Recklinghausen, nº 14 a.
Bibliographie : Gœrg, 1965, nº 4.

Comme les *Prismes Électriques* de 1914, ou le *Bal Bullier, Le Marché au Minho* a été l'occasion de plusieurs compositions proches les unes des autres, mais cependant indépendantes. Dans toutes, passe quelque chose de l'enthousiasme de l'artiste devant ce spectacle neuf de l'antiquité retrouvée, avec les paysans majestueux, les beaux fruits et les bœufs à la démarche torse.

Collection privée, Paris.

72
MARCHÉ AU MINHO, nº 59.
Cire sur papier entoilé.
H. 0,93; L. 1,27.
Signé au dos.

Expositions : 1962, Recklinghausen, Idée und Vollendung, nº 14 h; 1964, Milan, nº 3; 1964, Genève, nº 38; 1964-1965, Gimpel, nº 5.
Bibliographie : Gœrg, nº 5.

Voir le numéro précédent.

Mme Delaunay, Paris.

73
PROJET DE COUVERTURE POUR VOGUE
(deux projets sur deux feuilles collées ensemble).
Colle sur papier.
H. 0,345; L. 0,460.

Exposition : 1964, Louvre, nº 94.
Bibliographie : Belloli, *Pagina*, nº 2, p. 12; R. et S. Delaunay, 1967, nº 101.

Sonia Delaunay a exécuté à Vigo en 1916 une vingtaine de projets de couverture pour la revue *Vogue*. Ils n'ont jamais eu de suite. De toutes les œuvres comportant des inscriptions, les couvertures de *Vogue* sont sans doute celles dont les lettres s'incorporent le plus étroitement à la composition.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

74
AUTOPORTRAIT, nº 28, 1916.
Gouache sur papier.
H. 0,295; L. 0,22.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Delaunay-Terk, 1916.*

Exposition : 1966, Galerie Dupont, Lille.

En 1916, la Nya Konstgalleriet de Stockholm organise une importante exposition de Sonia Delaunay. A cette occasion, elle exécute une composition pour la couverture du catalogue : un autoportrait, où elle apparaît coiffée d'un chapeau « simultané » qui constitue la partie droite de la composition (premier plat de la couverture), équilibrée à gauche par une forme circulaire à laquelle se mêlent les signes typographiques. Les nombreuses études préparatoires permettent de suivre les hésitations de l'artiste.

Collection privée, Paris.

75
NATURE MORTE PORTUGAISE AU VERRE DE VIN, 1916.
Aquarelle sur papier.
H. 0,21 ; L. 0,285.

Signé et daté sous le passe-partout : *S. Delaunay-Terk 1916.*

Collection privée, Paris.

76
NATURE MORTE PORTUGAISE.
Aquarelle sur papier.
H. 0,21 ; L. 0,31.
Signé et daté sous le passe-partout : *S. Delaunay-Terk, 1916.*

Collection privée, Paris.

77
COUVERTURE DU CATALOGUE DE STOCKHOLM.
F. 387.
Cire sur papier.
H. 0,337 ; L. 0,457.
Monogrammé et daté en bas, à droite : *S.D. 16.*
Inscription sur le plat de gauche : *S. Delaunay / Terk / Paris / Stockholm / Nya Konstgaleriet / Strandvagen /* 9.

Expositions : 1960, Turin, nº 76, repr. au cat. ; 1964, Louvre, nº 93.
Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 103.

Étude très proche de l'état définitif, tel qu'il a été réalisé au pochoir sur les exemplaires du catalogue.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

78
PROJET DE COUVERTURE POUR L'ALBUM I, nº 1000, 1916.
Cire sur papier.
H. 0,221 ; L. 0,23.
Ni signé, ni daté.

Exposition : 1965-1966, Gimpel, nº 35.

Ce projet n'a été réalisé en gravure qu'en 1965.

Collection privée, Paris.

79
CHOCOLAT, nº 1012, 1916-1917.
Aquarelle sur papier, diamètre 0,285.
Ni signé, ni daté.

Exposition : 1965-1966, Gimpel, nº 37.

Ce projet d'affiche reprend, dans un esprit assez différent, les recherches des années 1913-1914 sur le même sujet (cf. nºs 53 et sq.).

Collection privée, Paris.

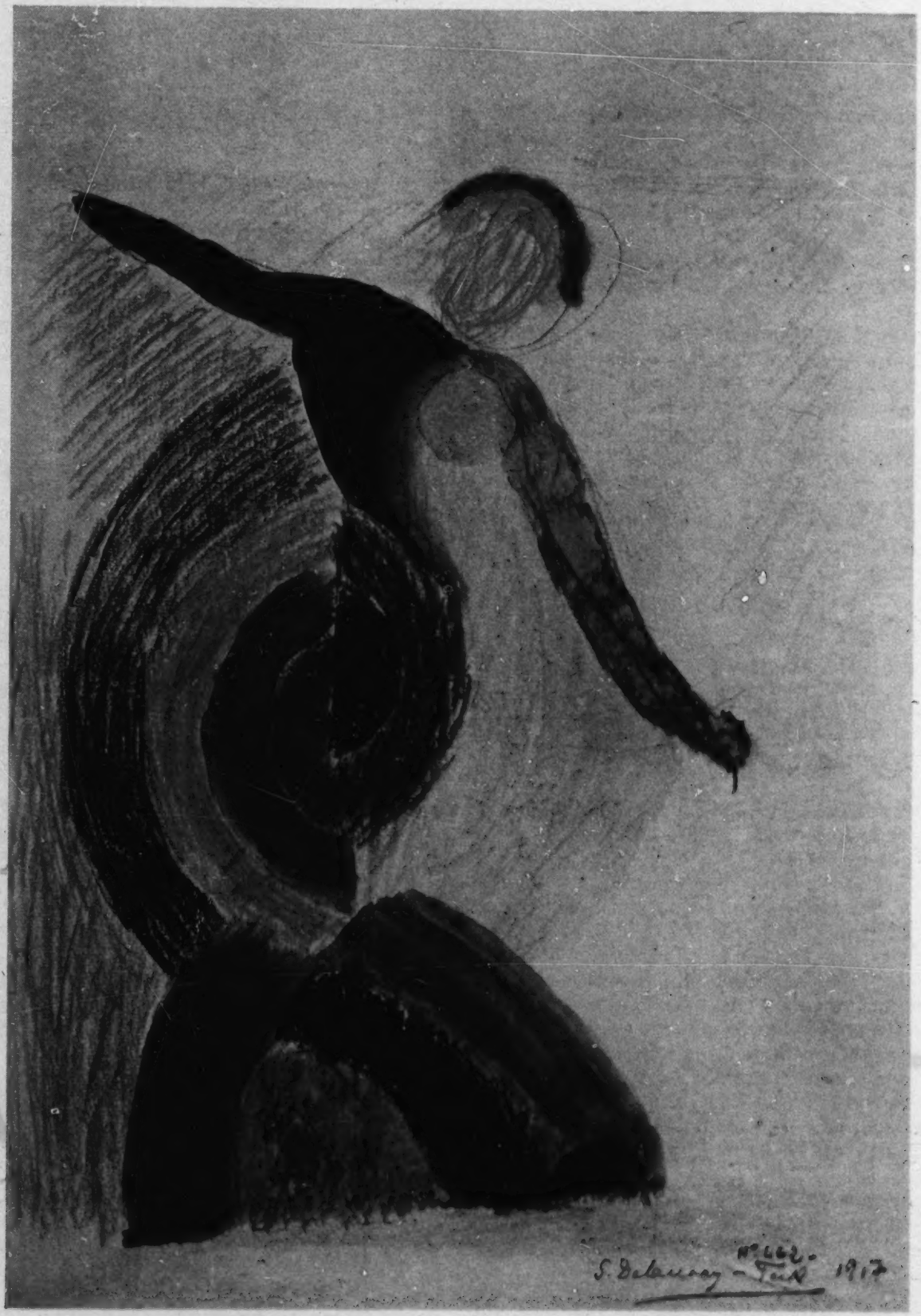
80
DANSEUSE, nº 416.
Aquarelle et gouache sur papier collé en plein sur carton.
H. 0,360 ; L. 0,237.
Signé et daté en bas, à gauche : *Sonia Delaunay-Terk, 1916.*

Expositions : 1958, Bielefeld, nº 84 ; 1964, Louvre, nº 96.
Bibliographie : R. et S. Delaunay, 1967, nº 106.

Cette œuvre, comme les suivantes, est inspirée par une danseuse de flamenco.
Dessin et couleur sont ici au service de l'expression du mouvement, dont l'artiste cherche à rendre, non un moment fugitif, mais une impression synthétique. Selon un procédé qu'on trouve aussi à d'autres époques, l'artiste fait voisiner deux taches de même teinte, mais de valeur différente : un vert sombre et un vert pâle, un ocre et un jaune d'or, un outremer et un bleu pâle ; la composition en reçoit un mouvement giratoire, la tache claire étant toujours située en arrière de la tache sombre, par rapport au sens du mouvement, et constituant comme sa trace.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

81
COMPOSITION DANSEUSE, nº 109, 1916.
(repr. en couleurs sur la couverture).
nº 109.
Gouache et crayon de couleur sur papier.
H. 0,295 ; L. 0,225.
Signé et daté en bas, à droite, en biais : *S. Delaunay, 1916.*



82. Danseuse, 1917.

Expositions : 1938, Paris, Petit-Palais, Artistes de ce temps (s.n.); 1939, Paris, Galerie Charpentier, Les Réalités Nouvelles; 1953, Paris, Galerie Bing, s.n. et 1957, s.n.; 1960, Turin, nº 78, repr.; 1964, Louvre, nº 95; 1966, Canada, nº 79.
Bibliographie : R.V. Gindertael, 1963, p. 44; R. et S. Delaunay, 1967, nº 105.

Parmi les *Danseuses* de cette série, celle-ci est une des plus belles. C'est un exemple de transposition totale d'un motif réel en une composition abstraite où le mouvement est uniquement donné par le rythme des couleurs. Le schéma carré et les diagonales fortement marquées annoncent directement des gouaches et toiles abstraites de l'époque 1938-1940.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

82
DANSEUSE, nº 462.
Gouache et crayon de couleur.
H. 0,32; L. 0,225.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Delaunay-Terk, 1917.*

Expositions : 1919, Bilbao; 1958, Bielefeld, nº 95; 1960, Rome, s.n.; 1961, Londres, nº 26 ; 1964, Louvre, nº 97.
Bibliographie : G. Weelen, 1959, p. 85 ; G. Weelen, *R. et S. Delaunay en Espagne, Goya*, 1961, p. 428 ; R. et S. Delaunay, 1967, nº 107.

Cette œuvre appartient à la même série que les précédentes. Si le mouvement gracieux de la tête et des bras la rattache au thème de la danseuse, le rythme de la robe rappelle le schéma des autoportraits. En se développant, le thème va devenir tout à fait abstrait et engendrer les « rythmes sans fin », repris plusieurs fois à partir de 1923.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

83
COSTUME SIMULTANÉ, nº 121.
Aquarelle.
H. 0,27; L. 0,15.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay, Vigo 1916.*

Exposition : 1965-1966, Gimpel, nº 54.

Les projets de robe simultanée de cette époque (voir les numéros suivants) ne sont pas sans parenté avec les danseuses de flamenco : même éclat des couleurs, même liberté dans leur déposition, même dynamisme dû précisément à cette disposition des couleurs.

Galerie Gimpel et Hanover, Zurich.

84
ROBE SIMULTANÉE, nº 446, 1917.
Gouache sur papier.
H. 0,35; L. 0,25.
Ni signée, ni datée.

Exposition : 1965, Gimpel, nº 59.

Voir le numéro précédent.

Collection Gimpel, Londres.

84 bis
DANSEUSE ESPAGNOLE, Vigo, 1917.
H. 0,25 : L. 0,37.
Signé et daté en bas à droite : *Sonia Delaunay-Terk, 1917.*

Exposition : 1923, Paris, *Salon des Indépendants*, nº 1272.

Collection Particulière, Paris.

84 ter
DANSEUSE ESPAGNOLE, Vigo, 1917.
H. 0,24 ; L. 0,36.
Signé et daté en bas à droite : *Sonia Delaunay-Terk, 1917.*

Bibliographie : G. Weelen, *R. et S. Delaunay en Espagne, Goya.* 1961, p. 428.

Exposition : 1923, Paris, *Salon des Indépendants*, nº 1273.

Collection Particulière, Paris.

85
COSTUMES POUR CLÉOPATRE, nº 68, 1918.
Aquarelle sur papier.
H. 0,273; L. 0,507.
Signé et daté en bas, au milieu.

Expositions : 1963, Besançon, *1925*, nºs 672-673; 1963, Wiesbaden, Exposition Bild und Bühne, h.c.
Bibliographie : Larionov, Gontcharova et P. Worms, *Les Ballets Russes*, Belvès, 1955, p. 101-106.

En 1917, Sonia et Robert Delaunay rencontrent S. de Diaghilev à Madrid. Celui-ci leur propose de collaborer aux Ballets Russes. Pour Sonia Delaunay, cette collaboration devait se limiter aux costumes destinés à la reprise de *Cléopâtre*, à Londres en 1918, Robert Delaunay exécutant le décor. *Cléopâtre*, créé en 1909 à Paris avec des décors de L. Bakst, était un ballet de Fokine, d'après Pouchkine. La musique était un arrangement de Arensky utilisant des fragments d'autres compositeurs russes (Moussorgsky, Rimsky-Korsakov, etc.).

Collection privée, Paris.

86
COSTUMES POUR CLÉOPATRE, nº 692, 1918.
Aquarelle sur papier.
H. 0,498; L. 0,36.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Delaunay-Terk, 1917 Cléopâtre.*

Expositions : 1939, Paris, Pavillon de Marsan, *Les Ballets russes*, nº 188; 1963, Besançon, *1925*, nº 671.

Voir le numéro précédent.

Collection privée, Paris.

87
COSTUME DU PETIT CASINO DE MADRID, nº 566, 1919.
Encre de Chine sur papier.
H. 0,235; L. 0,18.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay-Terk, Madrid 1919.*

A Madrid, Sonia Delaunay a dessiné plusieurs costumes pour des danseuses du *Petit Casino*, dont la décoration avait été exécutée sous la direction de Robert Delaunay. Cette robe était destinée à une danseuse nommée Gaby.

Collection privée, Paris.

88
COSTUMES POUR AMNÉRIS, nº 693, 1918.
Aquarelle sur papier.
H. 0,57; L. 0,365.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay-Terk, 20/XI/18 Madrid.*

Maquette d'un costume pour le rôle d'Amnéris dans *Aïda*, de Verdi, porté par la cantatrice Aga Lachovska à Barcelone.

Collection privée, Paris.

89
COSTUMES POUR AÏDA, nº 985, 1920.
Aquarelle sur papier.
H. 0,575; L. 0,40.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay-Terk XI/1920.*

Expositions : Ballets Russes Edimbourg, Londres; 1963, Bild und Bühne, Baden-Baden et Wiesbaden; 1964, Eindhoven, Les Beaux-Arts et le théâtre, nº 56 (?).

Voir le numéro précédent.

Collection privée, Paris.

90
COSTUMES POUR AÏDA, nº 236, 1920.
Aquarelle sur papier.
H. 0,57; L. 0,39.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay-Terk, XI/1920.*

Voir le numéro 88.

Collection privée, Paris.

1921-1936

Rentrés à Paris, Robert et Sonia Delaunay reprennent tout de suite contact avec les milieux d'avant-garde. Mais, tout comme avant la guerre de 1914, où ils avaient été liés avec Apollinaire et Cendrars, ils se rapprochent moins des peintres que des écrivains. Ils fréquentent plus ou moins épisodiquement André Breton, Jean Cocteau, Aragon, Joseph Delteil, Philippe Soupault. Maïakovsky, de passage à Paris, leur rend visite; et c'est le moment où se noue la profonde amitié qui devait les lier avec Tristan Tzara.

Pour l'artiste, c'est l'époque d'une intense production de tissus et de toilettes, dont des projets, des documents et des échantillons gardent le souvenir. Mais il ne faut pas oublier qu'un grand nombre ont été réellement exécutés et ont donné le ton à la mode pendant l'entre-deux-guerres. L'artiste y évolue vers un art plus strict, où les contours sont plus nets, les formes plus géométrisées que dans le passé. Ce goût pour des formes géométriques n'exclue jamais, au contraire, la grâce et la fantaisie. Elle devance le style qui devait rester associé à l'exposition des Arts Décoratifs de 1925, auquel elle devait participer. Elle est en contact avec les artistes qui, en France comme à l'étranger, constituent les groupes qui devaient rester dans l'histoire sous le nom d'abstraction géométrique et expose à plusieurs reprises avec eux.

Conjointement avec Robert Delaunay (mais est-il nécessaire de redire que, la plupart du temps, leur démarche novatrice est difficilement dissociable?), elle est une des premières à s'intéresser aux décors et aux costumes de cinéma (*le P'tit Parigot* de P. Cartoux et H. Decoin, 1926; *Vertige*, de Marcel L'Herbier, 1926).

91

RELIURE SUR T. TZARA : *DE NOS OISEAUX.* n° 648.
Cuir noir, blanc et rouge.
H. 0,154; L. 0,127.
Exemplaire d'épreuves avec corrections manuscrites.
Le volume est paru aux éditions de la Sirène en 1922.
Porte la dédicace : *A Sonia et Robert Delaunay parce qu'ils tiennent à cette saleté. Tristan Tzara.*

Expositions : 1958, Bielefeld, nº 34 (erreur de date); 1959, Lyon, nº 96, g; 1964, Louvre, nº 98.
Bibliographie : C. Belloli, *Pagina*, 1963, p. 14; Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 108.

Fait partie, avec le numéro suivant, d'une petite série de reliures exécutées en 1922-1923, et d'un esprit très différent de celles de 1913-1914. Les pièces de cuir sont ici cousues soigneusement et leur ordonnance très précise ne permet pas la même liberté d'improvisation que les fragments de papier collé; mais les impératifs de l'art de la reliure sont ici davantage respectés.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

92
RELIURE SUR ZDANEVITCH, *POÈMES* 1922.
F 647.
Cuir cousu.
H. 0,202; L. 0,148.

Expositions : 1958, Bielefeld, nº 25 (fausse date); 1964, Louvre, nº 99.
Bibliographie : C. Belloli, *Pagina*, 1963, nº 2, p. 14; Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 109.

Cette reliure est un témoignage des relations entre Robert et Sonia Delaunay, et l'avant-garde littéraire. Le recueil de Poèmes de Ilia Zdanevitch est en effet un des incunables du lettrisme pur, parent des recherches typographiques qu'on a déjà rencontrées à propos de la *Prose du Transsibérien*. Sonia Delaunay note à ce propos qu'il y a ici libération du verbe au même titre que ses œuvres constituent une libération de la couleur.
Ilia Zdanevitch, poète et écrivain d'origine russe, plus connu sous le pseudonyme de Iliazd, disciple de Chlebnikoff, se lia vite en France avec les artistes d'avant-garde.
L'édition normale des Poèmes (B.N. 8ºZ28465) de Zdanevitch a, comme couverture, un collage dans l'esprit de ceux exécutés par S. Delaunay pour le *Sturm*. Il ne semble pas qu'elle en soit l'auteur.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

93
COSTUMES POUR LE *CŒUR A GAZ* DE TZARA, nºs 706-707, 1923.
Encre de Chine.
H. 0,317; L. 0,24.
Signé : *S. Delaunay*.

Exposition : 1966-1967, Zurich-Paris, Dada, nº 32.
Bibliographie : R. Vitrac, *Les Hommes du jour*, 4 août 1923; G. Hugnet, *L'aventure Dada*; G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, Paris 1958, p. 104-105; M. Sanouillet, *Dada à Paris*.

Le 6 juillet 1923, eut lieu au théâtre Michel à Paris, une des dernières manifestations de Dada; la soirée du *Cœur à Barbe*, au cours de laquelle fut représenté le *Cœur à Gaz* de Tristan Tzara, avec des costumes de Sonia Delaunay exécutés en carton rigide. La soirée devait s'achever en bagarre, les acteurs, génés par leurs costumes, ne pouvaient se défendre contre les attaques d'A. Breton.

Collection privée, Paris.

94
COSTUME POUR LE *CŒUR A GAZ*, nº 673, 1923.
Aquarelle sur papier.
H. 0,36; L. 0,28.
Ni signé, ni daté.

Expositions : 1951, Brook Street Gallery, Londres; 1967, Dada, Zurich-Paris, nº 32.
Bibliographie : Voir numéro précédent.

Voir le numéro précédent.

Collection privée, Paris.

95
COSTUME DE DANSE, nº 672, 1925.
Aquarelle sur papier.
H. 0,29; L. 0,22.
Ni signé, ni daté.

Bibliographie : G. Weelen, 1959, p. 85.

Projet de costume voisin de ceux destinés au *Cœur à Gaz*, de Tristan Tzara.

Collection privée, Paris.

96
PANNEAU A, nº 1467.
6 aquarelles de robes.
H. 0,63; L. 1,156.

De gauche à droite :
1 nº 739, 1928; 27,5×13 cm. Costume pour Carnaval de Rio.
2 nº 737, 1928; 27,5×20,4 cm. « Orientale-Carnaval de Rio ».
3 nº 830, 1928-1929; 25,5×27,3 cm.
4 nº 700, 1928; 30,7×24,4 cm. Costume pour le Carnaval de Rio.
5 nº 736, 1928; 27,5×15,2 cm. « Tricot-Carnaval de Rio ».
6 nº 868; 36,4×24,7 cm. Ni signé, ni daté.

Ce panneau et les sept panneaux suivants rassemblent cinquante-quatre dessins, pour la plupart, des projets de costumes auxquels s'ajoutent quelques projets de mobilier de plage, qui s'échelonnent entre 1922 et 1928. On y trouve toute la gamme de la production de Sonia Delaunay dans le domaine de la mode: vêtements de ville et de plage, costumes de scène et costumes de cinéma, déguisements pour le carnaval de Rio, créations de pure fantaisie comme celles incorporant des inscriptions dues à Tristan Tzara.
Malgré cette diversité de destination, l'ensemble dégage une forte impression d'unité : celle-ci résulte de l'unité du langage plastique employé qui n'est autre que celui des *contrastes simultanés.*

Exposition : 1966, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Les années « 25 », H.C.

Mme S. Delaunay.

97
PANNEAU B, nº 1468.
7 aquarelles de costumes.
H. 0,626; L. 1,156.

De gauche à droite :
1 nº 729, 1928; 27,5×20,4 cm. « Dompteuse, Carnaval de Rio ».
2 nº 680, 1923; 31,3×24 cm.
3 nº 740, 1928; 27,4×20,3 cm. « Bulles de savon, Carnaval de Rio ».
4 nº 747, 1923; 31,3×21,2 cm.
5 nº 710, 1925; 21×16,5 cm.
6 nº 832, 1928-1929; 21,5×27 cm.
7 nº 834, 1928; 21,5×27 cm.

Exposition : voir nº 96.

Mme S. Delaunay.

98
PANNEAU C, nº 1469.
5 dessins de robes.
H. 0,625; L. 1,156.

De gauche à droite :
1 nº 590, 1926; 33,3×24 cm. Costume pour le P'tit Parigot, encre de Chine.
2 nº 569, 1926; 33,3×23 cm. Costume pour le P'tit Parigot, encre de Chine et aquarelle.
3 nº 841, 1923; 31×20,5 cm. Costume avec poème de Tzara, encre de Chine.
4 nº 689, 1923; 28,5×16 cm. Costume, aquarelle et encre de Chine.
5 nº 686, 1922; 35,8×30 cm. Costume, aquarelle et encre de Chine.

Exposition : voir nº 96.

Collection privée, Paris.

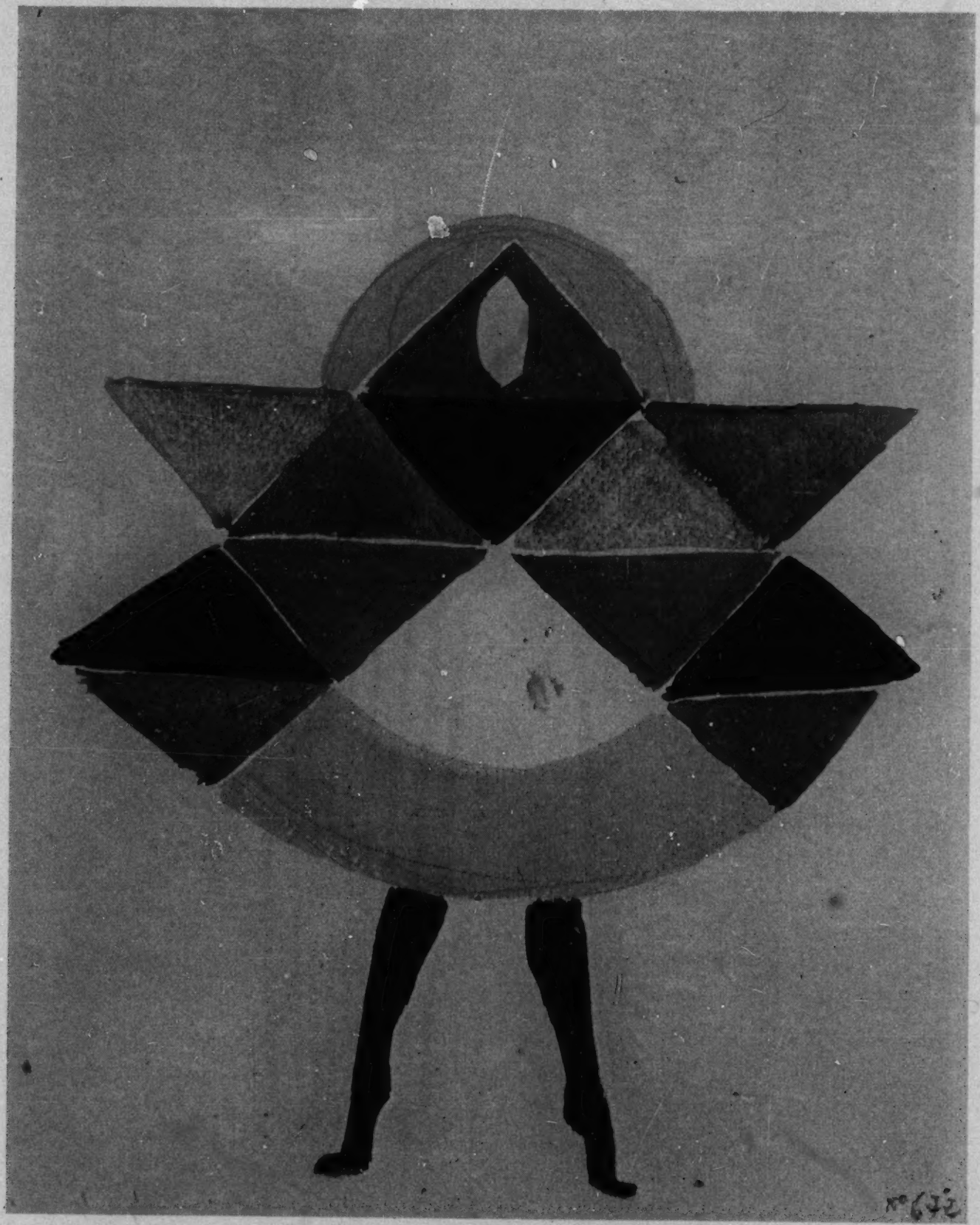
99
PANNEAU D, nº 1470.
5 dessins de costumes.
H. 0,63; L. 1,155.

De gauche à droite :
1 nº 687, 1922; 36,8×30,5 cm. Aquarelle et encre de Chine.
2 nº 688, 1922; 31×19 cm. Aquarelle et encre de Chine.
3 nº 48; 37×23,5 cm. Aquarelle.
4 nº 252, 1926-1927; 21,5×20 cm. Aquarelle et encre de Chine.
5 Costume ; 35,4×30 cm. Aquarelle et encre de Chine.

Exposition : voir nº 96.

Mme S. Delaunay.

93. *Le cœur à gaz, 1923.*



95. Costume.

100
PANNEAU E, nº 1471.
7 dessins de costumes et maillots.
H. 0,627; L. 1,53.

De gauche à droite :
1 nº 86, 1923; 45×28,5 cm. Aquarelle et encre de Chine.
2 nº 42, 1926; 33×23 cm. Costume pour le P'tit Parigot, encre de Chine.
3 nº 215, 1923; 36×25 cm. Costume, aquarelle et encre de Chine.
4 nº 15, 1928; 27×21 cm. Maillot de bain avec ballon, aquarelle.
5 nº 13, 27×20 cm. Maillot de bain, aquarelle.
6 nºs 19 et 222, 1928; 27×20 cm. Maillot de bain, aquarelle.
7 nº 18, 1928; 27×20 cm. Maillot de bain, aquarelle.

Expositions : voir nº 93.

101
PANNEAU F, nº 1472.
7 dessins.
H. 0,63; L. 1,53.

De gauche à droite :
1 nº 6, 27×24 cm. Robe, aquarelle et encre de Chine.
2 1923; 35,5×28,4 cm. Écharpe et chapeau, aquarelle.
3 nº 9, 1926; 35×26 cm. Robe, aquarelle.
4 nº 9, 27,3×20,5 cm. Costume sport d'hiver.
5 1923; 31×16,4 cm. Robe, aquarelle.
6 Robe, aquarelle.
7 nºs 553, 554, 555, 35×51 cm. 3 robes.

Expositions : voir nº 96.

Collection privée, Paris.

102
PANNEAU G, nº 1473.
8 dessins de robes.
H. 0,63; L. 1,53.

De gauche à droite :
1 nº 405, 1922; 31×22,5 cm. Aquarelle et encre de Chine.
2 nº 518, 1925; 32×25 cm. Aquarelle.
3 nº c, 1924; 27×18 cm. Encre de Chine et aquarelle.
4 nº d, 1925; 32×25,5 cm. Aquarelle.
5 nº e, 1925; 24,5×16 cm. Aquarelle et encre de Chine.
6 nº f, 1923; 31×20 cm. Aquarelle et encre de Chine.
7 nº g, 1923; 31×20 cm. Aquarelle et encre de Chine.
8 nº 804, 1922; 32×23 cm. Aquarelle et encre de Chine.

Exposition : voir nº 96.

Collection privée, Paris.

103
PANNEAU H, nº 1474.
9 dessins de robes.
H. 0,627; L. 1,53.

De gauche à droite :
1 nº 63, 1922; 31×22,5 cm. Aquarelle.
2 nº 65, 1923; 25×16,5 cm. Aquarelle.
3 35×25 cm. Robe, aquarelle.
4 nº L, 32×19 cm. Robe, aquarelle.
5 nº M, 35×25 cm. Robe, aquarelle.
6 nº N, 35×25 cm. Robe, aquarelle.
7 nº O, 31×23 cm. Robe, aquarelle.
8 nº P 44, 35×24 cm. Robe, aquarelle.
9 nº Q 523, 1923; 31×25 cm. Robe, aquarelle.

Exposition : voir nº 96.

Collection privée, Paris.

104
ROBE-POÈME, nº 686, 1922.
Aquarelle sur papier.
H. 0,557; L. 0,307.
Signé et daté en bas : *Sonia Delaunay 1922.*

On notera la recherche graphique de cette signature.

Cette robe, comme la suivante, appartient à la catégorie des inventions de pure fantaisie : une inscription : *cette éternelle femme* est incorporée dans la robe.

Collection privée, Paris.

105
ROBE-POÈME, TEXTE DE TZARA, nº 1327, 1923.
Aquarelle.
H. 0,31; L. 0,21.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay-Terk, 1923.*

Cette robe, de pure fantaisie, incorpore dans ses plis un distique de T. Tzara :
Le ventilateur tourne dans le cœur de la tête
La fleur du froid serpent des tendresses chimiques

Collection privée, Paris.

106
PROJET DE COSTUME, nº 143, 1925.
Aquarelle sur papier.
H. 0,425; L. 0,285.
Signé en bas, à droite : *Sonia Delaunay.*

Collection privée, Paris.

107
PROJET DE COSTUME, nº 141, 1925.
Aquarelle sur papier.
H. 0,425; L. 0,285.
Signé en bas, à droite : *Sonia Delaunay.*

Collection privée, Paris.

108
PROJET DE COSTUME, nº 142, 1925.
Aquarelle sur papier.
H. 0,425; L. 0,285.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Delaunay.*

Bibliographie : G. Weelen, 1959, p. 82.

Collection privée, Paris.

109
PROJET DE COSTUME MASCULIN, nº 140, 1925.
Aquarelle sur papier.
H. 0,425; L. 0,285.
Signé en bas, à droite : *Sonia Delaunay.*

Collection privée, Paris.

110
COSTUME POUR *LE P'TIT PARIGOT*, nº 1326, 1926.
Aquarelle sur papier.
H. 0,33; L. 0,23.

Il s'agit d'un projet de costume pour le film *le P'tit Parigot*, « grand ciné-roman de P. Cartoux et H. Decoin, réalisé par R. Le Somptier », tourné en 1926 (*Ciné-Miroir*, 1er octobre 1926).
Toutes les toilettes et tous les tissus d'ameublement avaient été dessinés par Sonia Delaunay. Robert était le décorateur du film. Aux murs, figuraient des tableaux de Sonia, de Robert *(Le Manège de cochons*, et des *Footballeurs)*, de Gleizes et de Lhote.
Robert et Sonia Delaunay ont été parmi les premiers à s'intéresser à ce nouveau moyen d'expression qu'est le cinéma et à s'apercevoir que cet art a ses lois propres. L. Moussinac le souligne dans un article contemporain où il reproduit une scène du *P'tit Parigot* (*Art et Décoration*, 1926, p. 133-139).

Collection privée, Paris.

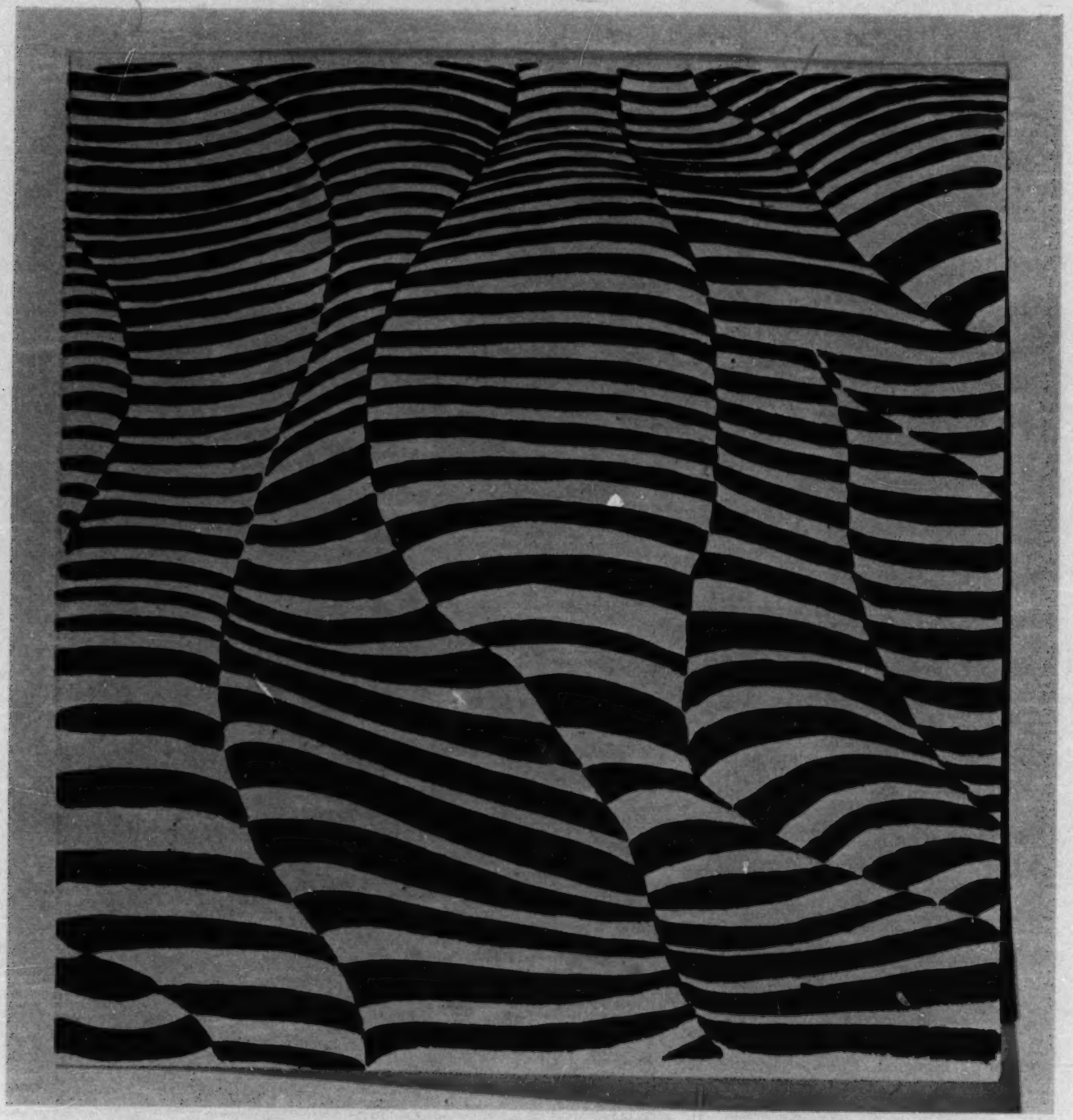
111
COSTUME DE DANSE DU *P'TIT PARIGOT.*
Aquarelle sur papier.
H. 0,225; L. 0,190.
En haut, à gauche l'inscription au crayon : *Pierrot Éclair.*

Expositions : 1960, Turin, nº 89; 1961, Londres, nº 136; 1962, Francfort, Beitrag der Russen, nº 40; 1964, Louvre, nº 104; 1965, Canada, nº 82.
Bibliographie : Dorival, 1963, p. 287; Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 113.

Cette aquarelle, d'une étonnante prestesse d'exécution, est un rare exemple d'expression du mouvement sans l'emploi de formes circulaires. C'est un projet de costume de danse pour le *P'tit Parigot* (voir le numéro précédent). On trouvera dans notre *inventaire* de 1967, une photographie du film représentant la danseuse Codreanu vêtue de ce costume.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

111. *Le P'tit Parigot*, 1923.



114. Dessin, 1933.

112
ROBE, nº 601.
Encre de Chine sur papier.
H. 0,27; L. 0,21.
Signé en bas, vers le milieu et daté : *S. Delaunay, 2-XI-25.*

Expositions : 1958, Bielefeld, nº 102; 1959, Lyon, nº 112; 1960, Turin, nº 88; 1964, Louvre, nº 103.

Bibliographie : Programme de la Comédie des Champs-Élysées (Théâtre Louis-Jouvet), 1926-1927; R. et S. Delaunay, 1967, nº 112.

Cette robe est la robe de scène de l'artiste Paulette Pax, pour le *Pygmalion* de Bernard Shaw, joué à la Comédie des Champs-Élysées en 1926.
Elle a été reprise avec quelques modifications dans une robe pour le couturier Jacques Heim, reproduite dans *la Renaissance*, janvier 1926.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

113
DESSIN, nº 1439, 1933.
Encre de Chine sur papier.
H. 0,165; L. 0,152.

Ce dessin et le suivant sont deux projets de tissus ; ils anticipent sur certaines créations récentes de l'abstraction géométrique et de l'art cinétique.

Bibliographie ; XXe siècle, 1957.

Mme Delaunay.

114
DESSIN, nº 1440, 1933.
Encre de Chine sur papier.
H. 0,18; L. 0,165.

Mme Delaunay.

115
BAIGNEUSE.
Gouache sur papier.
H. 0,30; L. 0,25.
Signé en bas, à droite : *Sonia Delaunay.*

Bibliographie : R. et S. Delaunay, 1967, nº 134.

Cette gouache, ainsi que la suivante, se place vers 1930-1934. L'artiste avait songé à les faire figurer dans un album qui n'a jamais paru. L'artiste s'en est inspirée librement dans la grande composition de 1937, *Voyages lointains* (nº 141).

Musée National d'Art Moderne, Paris.

116
DEUX FEMMES.
Gouache sur papier.
H. 0,30; L. 0,25.
Signé en bas, à droite : *Sonia Delaunay.*

Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 135.

Voir le numéro précédent.

Musée National d'Art Moderne, Paris.

117
CRÊPE DE CHINE IMPRIMÉ, mai 1924.
Décor fondé sur la répétition de demi-carrés, motif qui apparaît déjà dans les reliures du *Sturm.*
Deux coupons de colorations différentes (33705/1 et 2).

118
CRÊPE DE CHINE IMPRIMÉ, 1924.
Édité par S. Delaunay.
Décor de motifs géométriques.
Un coupon (33714).

119
SOIE IMPRIMÉE, 1924.
Décor de larges bandes ondulantes noires, rouges et grises.
Un coupon (33722).

120
CRÊPE DE CHINE IMPRIMÉ, 1924.
Décor géométrique de teintes pastel.
Un coupon (33726).

121
SOIE IMPRIMÉE, août 1924.
Décor de carrés rouges et gris.
Un coupon (33718).

122
SOIE IMPRIMÉE, août 1923.
Ce motif de grands rectangles noir, vert foncé, vert clair et blanc se retrouve dans la couverture dessinée par Sonia Delaunay pour la revue *Les Arts Plastiques* (1926).
Un coupon (33723).

Exposition : Bielefeld, 1958, nº 143.

123
CRÊPE DE CHINE IMPRIMÉ, 11 janvier 1926.
Sonia Delaunay a repris au moins sept fois le même motif avec des combinaisons de coloris différents, tantôt polychromes, tantôt en camaïeu.
Deux coupons (33.709/1 et 5).

124
CRÊPE SATIN IMPRIMÉ, août 1926.
Décor de losanges.
Cinq coupons (33703/1, 3, 4, 5, 6).

125
CRÊPE DE CHINE IMPRIMÉ, août 1926.
Décor de triangles. Parmi les combinaisons de teintes, dans lesquelles ce tissu a été exécuté, une, assez rare, n'emploie que le noir, le gris et le blanc.
Deux coupons (33704/1 et 5).

126
CRÊPE DE CHINE IMPRIMÉ, août 1926.
Décor de losanges de tailles différentes.
Ce décor a été exécuté dans sept combinaisons de couleurs (toutes exposées).
Sept coupons (33710/1, 2, 3, 4, 5, 7, 8).

127
SOIE IMPRIMÉE, 1927.
Reprise du décor du nº 33705, mais en bleu-blanc-rouge.
Un coupon (33721).

128
CRÊPE DE CHINE IMPRIMÉ, 1927.
Quadrillage sur fond à pois.
Un coupon (33707).

129
TOILE IMPRIMÉE, 1927.
Décor de petits carreaux posés irrégulièrement.
Un coupon (33711).

130
CRÊPE DE CHINE IMPRIMÉ, 1927.
Grandes obliques noires, rouges, bleues et blanches.
Un coupon (33715).

131
SOIE IMPRIMÉE, 5 juillet 1927.
Même motif que le nº 33.707, mais avec des variantes de couleurs. A été réédité en 1950.
Un coupon (33724).

132
TOILE IMPRIMÉE, 28 août 1927.
Grands motifs imprimés.
Un coupon (33727).

Exposition : Bielefeld, 1958, nº 144.

133
SOIE IMPRIMÉE, 15 novembre 1928.
Décor de pois et de bâtonnets sur fond vermillon. Ce décor est, tant par ses couleurs que par l'abondance de motifs géométriques, d'un esprit assez exceptionnel, chez l'artiste.
Un coupon (33725).

134
SOIE IMPRIMÉE, 26 décembre 1928.
Larges diagonales vertes et rouges.
Un coupon (33719).

135
CRÊPE DE CHINE IMPRIMÉ, juillet 1929.
Lignes obliques sur fond uni (blanc, jaune, bleu, noir).
4 coupons (33708/1, 2, 3, 4).

136
CRÊPE DE CHINE IMPRIMÉ, 2 octobre 1929.
Dessin de fantaisie sans aucun motif géométrique.
Un coupon (33706/3).

137
CRÊPE DE CHINE IMPRIMÉ, 3 octobre 1929.
Étoile sur fond uni.
Quatre coupons (33702/1, 2, 3, 4).

Les numéros 117 à 137 appartiennent au Musée Historique des tissus de Lyon (don de l'artiste en 1965). Le numéro indiqué est le numéro d'inventaire de ce musée.

Bibliographie : M. Hoog, *Bulletin des Musées Lyonnais* (article à paraître).

L'Exposition de 1937

Sonia Delaunay participe à plusieurs pavillons de l'exposition de 1937. Dans le pavillon des chemins de fer, dont l'ensemble avait été conçu par Robert Delaunay (cf. Robert et Sonia Delaunay, 1967, p. 91-104) elle exécuta deux vastes compositions intitulées *Portugal* et *Voyages lointains*. Situées de part et d'autre d'un escalier et recouvrant chacune une surface de 225 m², elles ont été exécutées avec l'aide de Boussart, M. Estève et B. Czobel.
Dans le pavillon de l'Air, dont la vaste coupole et les anneaux enchevêtrés imaginés par Robert Delaunay, constituent le premier emploi du plastique par un artiste d'avant-garde, et comme un incunable de l'art cinétique, Sonia Delaunay exécute plusieurs panneaux, ainsi que Gleizes, Bissière, Survage et J. Villon.
Sonia Delaunay devait figurer aussi dans le pavillon de l'Union des Artistes Modernes.

138
PROJET DE PANNEAU POUR LE PALAIS DE L'AIR, nº 701.
Gouache sur papier.
H. 0,24; L. 0,56.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Delaunay 1936.*

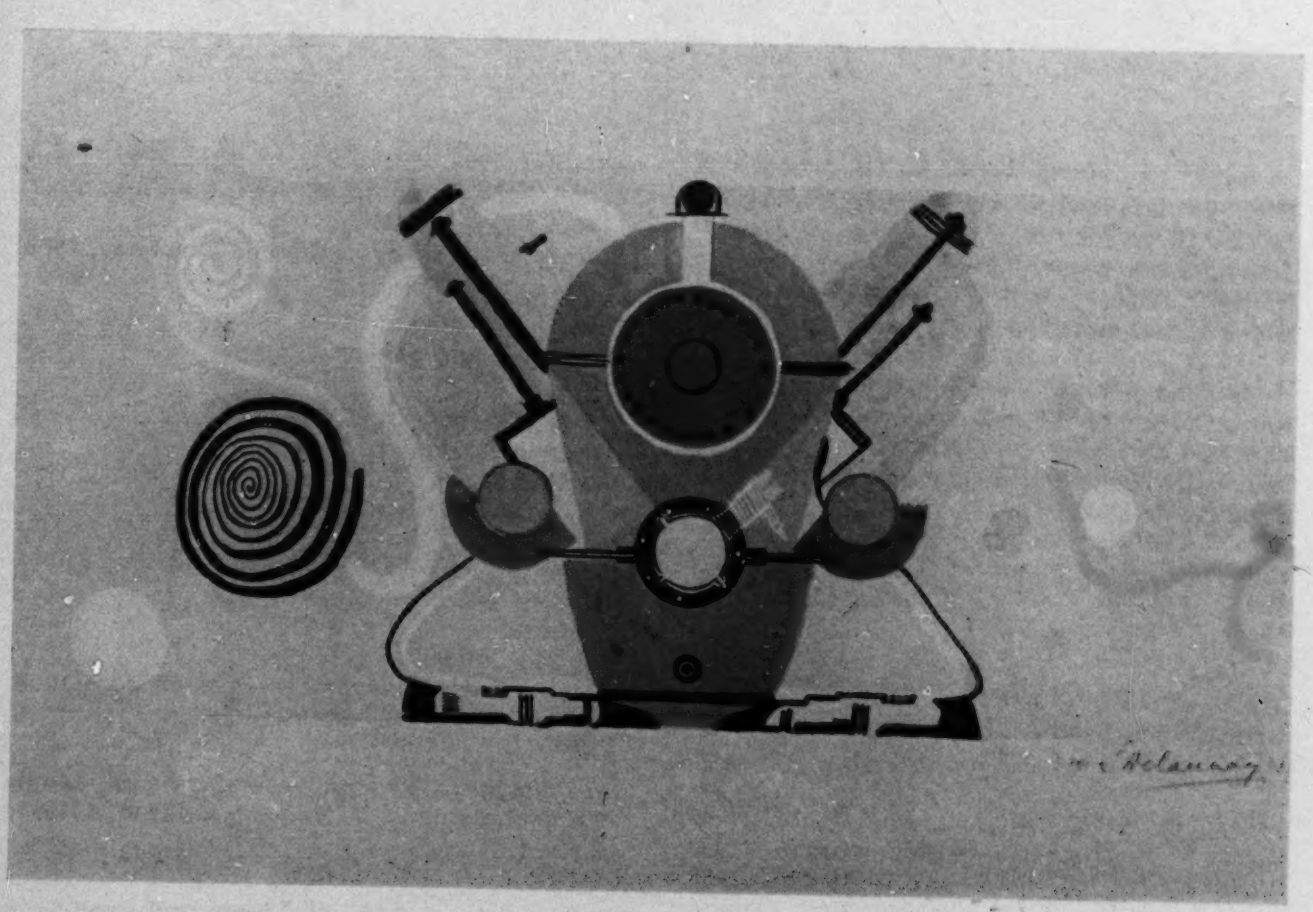
Pour le soubassement de la coupole du pavillon de l'air, Sonia Delaunay exécute trois vastes compositions dans lesquelles elle incorpore des accessoires mécaniques empruntés au domaine de l'aviation. Ici une coupe de moteur s'entoure de volutes et de motifs de fantaisie.

Collection privée, Paris.

139
PROJET DE PANNEAU POUR LE PALAIS DE L'AIR, nº 703, 1936.
Gouache sur papier.
H. 0,24; L. 0,56.
Signé et daté en bas à droite : *S. Delaunay 1936.*

Les éléments mécaniques sont ici très librement choisis et interprétés (voir la position des trois pales de l'hélice) pour prendre place dans la composition.

Collection privée, Paris.



138. Projet pour le palais de l'air, 1936.

140
PROJET DE PANNEAU POUR LE PALAIS DE L'AIR, nº 702.
Gouache sur papier.
H. 0,24; L. 0,56.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Delaunay 1936.*

Un tableau de bord d'avion librement interprété fournit l'occasion d'un agencement de « formes circulaires » dont on retrouvera facilement l'équivalent dans des toiles purement abstraites de la même époque.

Collection privée, Paris.

141
VOYAGES LOINTAINS, nº 533.
Gouache sur papier.
H. de 0,28 à 0,34; L. 0,92.

Expositions : 1938, Amsterdam, nº 18; 1957, Rouen, Architecture contemporaine; 1958, Bielefeld, nº 108; 1959, Lyon, nº 117; 1960, Turin, nº 92; 1964, Louvre, nº 105; 1965, Canada, nº 83.
Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 115.

Cette gouache est une étude préparatoire pour une des deux grandes compositions qui décoraient des escaliers du pavillon des chemins de fer. Ces compositions marquent le retour de l'artiste à la peinture qu'elle avait un peu délaissée depuis une quinzaine d'années. Cette étude préparatoire est d'un esprit beaucoup plus abstrait que la réalisation définitive.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

142
PORTUGAL, nº 532.
Gouache sur papier calque.
H. de 0,34 à 0,28; L. 0,92.
Signé en bas, à droite : *Sonia Delaunay, 1er projet pour le palais des Chemins de Fer. « Portugal ». Exposition* 1937.
Provenance : Donation Delaunay, 1963.

Expositions : 1957, Rouen. Architecture contemporaine; 1958, Bielefeld, nº 107; 1959, Lyon, nº 116; 1960, Turin, nº 91; 1961, Londres, nº 37; 1964, Louvre, nº 106.
Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 114.

Voir le numéro suivant.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

143
PORTUGAL.
Gouache.
H. 0,34 ; L. 0,92.
Signé : *Sonia Delaunay - projet de décoration pour le Palais des Chemins de Fer.*

Bibliographie : Arkiv för dekorativ Konst, Lund, 1967 (non paginé); V. Bosson, *Paletten,* 3, 1967, p. 28-31.

Cette gouache et la précédente montrent deux états de la deuxième grande décoration de S. Delaunay pour le palais des Chemins de Fer. Il est curieux de voir comment, dans un premier temps, l'artiste dégage seulement, et dans un esprit quasi abstrait, les rythmes généraux de la composition : rythmes de formes et rythmes de couleurs; dans un deuxième temps seulement, les éléments figuratifs prennent place dans la composition. Certains de ces éléments (personnages, bœufs aux grandes cornes, arches du pont) viennent du *Marché au Minho.*

Musée d'Art Monumental, Lund.

143 bis
PROJET DE PLAFOND POUR L'EXPOSITION DE 1937.
Gouache sur papier.
Diamètre 0,322 m.

Ce projet n'a pas été exécuté.

Mme Delaunay, Paris.

Depuis 1938

Désormais, Sonia Delaunay est définitivement revenue à la peinture qu'elle avait un peu délaissée depuis 1917. Vers 1938, ses œuvres sont encore proches, par la netteté des contours et la présence d'axes de symétrie verticaux ou obliques bien marqués, de l'esprit de l'abstraction géométrique. Peu à peu, reprenant et poussant plus loin ses recherches anciennes, Sonia Delaunay emploie un langage dont les mots sont les couleurs, d'un lyrisme entièrement libéré, dont la vigueur, le modernisme et les possibilités de développement vont être remarqués par plusieurs artistes de la génération suivante.
Les techniques employées sont plus variées que jamais. Sonia Delaunay pratique à nouveau la gravure, s'intéresse à la tapisserie, au vitrail à la mosaïque; elle invente un jeu de cartes, illustre des poèmes de ses amis. Mais la plupart de ses œuvres récentes ont été créées sans autres intentions que de constituer à elles seules un poème, qu'elle intitule en général *rythme couleur* ou *rythme coloré* (aussi on n'a pas cru devoir alourdir le catalogue de commentaires particuliers pour les œuvres postérieures à 1938, sauf quand elles se rapportaient à une destination précise).

144
RYTHME, nº 123 A.
Huile sur toile.
H. 1,90; L. 1,47.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay, 38.*

Expositions : 1938, Paris, Salon d'Automne, nº 1802; 1958, Bielefeld, nº 109; 1960, Turin, nº 93; 1961, Paris, Galerie Denise René, Art abstrait constructif; 1964, Louvre, nº 107.
Bibliographie : Robert et Sonia Delaunay, 1967, nº 116.

Ce tableau a été peint pour l'exposition organisée par Gleizes au Salon d'Automne de 1938, sous le titre « Aspect actuel du Cubisme chez quelques aînés et quelques jeunes ». Dans l'esprit de Gleizes, dont on connaît l'amitié qui le liait avec Robert et Sonia Delaunay, cette exposition était destinée à montrer le développement du Cubisme à travers l'art abstrait.

Musée National d'Art Moderne, Paris
(Donation Delaunay, 1963).

145
COMPOSITION, nº 85, 1938.
Gouache sur papier.
H. 1,05; L. 0,745.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay, 1938.*

Expositions : 1964, Paris, Galerie Dubourg; 1965, Canada, nº 84.

Collection privée, Paris.

146
CARTE A JOUER (LE ROI), nº 628, 1938.
Gouache sur carton.
H. 0,637; L. 0,485.
Signé et daté en bas, à gauche : *Sonia Delaunay, 1938.*

Exposition : 1966, Bielefeld, *Französische Spielkarten*, nº 51.

Cette esquisse et la suivante devaient être utilisées dans le jeu de cartes édité par une société de Bielefeld, en 1958 (cf. nº 169).

Mme S. Delaunay.

146 bis
CARTE A JOUER (LA REINE), nº 629, 1938.
Gouache sur carton.
H. 0,637; L. 0,485.
Signé et daté en bas, à gauche : *Sonia Delaunay, 1938.*

Exposition : 1966, Bielefeld, *Französische Spielkarten*, nº 52.

Voir le numéro précédent.

Mme S. Delaunay.

147
RYTHME, nº 81, 1939.
Gouache sur papier.
H. 0,27; L. 0,23.
Signé et daté en bas, à gauche : *Sonia Delaunay, 1939.*

M. et Mme Arthur A. Cohen, New York.

148
RYTHME COULEUR, 1939.
Peinture.
H. 1,54; L. 1,58.
Signé en bas, à droite : *Sonia Delaunay 39.*

Musée d'Art et d'Histoire de Lille.

149
RYTHME COULEUR, 1942, nº 300.
Gouache sur papier.
H. 0,27; L. 0,209.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay 42.*

Exposition : 1965, Gimpel, nº 94.

Mme S. Delaunay.

150
RYTHME COLORÉ, GRASSE, nº 299, 1942.
Gouache.
H. 0,284; L. 0,21.
Signé et daté au revers et en bas, à gauche : *Sonia Delaunay 42.*

Exposition : 1965, Gimpel.

Mme S. Delaunay.

151
RYTHME COLORÉ, nº 303, 1942.
Gouache.
H. 0,27; L. 0,22.
Signé *S.D.*, daté en bas, à droite.

Exposition : 1965, Gimpel, nº 94.

Mme S. Delaunay.

152
RYTHME COLORÉ, nº 648 a, 1946.
Huile sur toile.
H. 1,66; L. 1,29.
Signé et daté en bas, à droite : *1946 Sonia Delaunay.*

149. Rythme couleur.

Exposition : 1964, Paris, Galerie Bing; 1964, Genève, nº 41.

Mme S. Delaunay.

152 bis
COMPOSITION, Aquarelle nº 127 a, 1943.
Aquarelle sur papier.
H. 0,215; L. 0,28.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay, 1943.*

M. et Mme Arthur A. Cohen, New York.

153
RYTHME COLORÉ.
Gouache sur papier.
H. 0,26; L. 0,20.
Signé et daté : *1947.*

Cette gouache constitue un bon exemple du mélange de la gouache et du crayon, procédé que l'artiste a employé vers 1912-1914 et qu'elle a abandonné jusqu'à une date récente.

Collection Rotzler, Zurich.

154
L'AFFREUX JOJO.
H. 2,06; L. 1,91.
Signé et daté à gauche : *Sonia Delaunay 1947.*

Exposition : 1965, Gimpel, nº 9.

M. Jacques Damase.

155
RYTHME COULEUR, nº 616, 1948-1957.
Huile sur toile.
H. 1,14; L. 1,45.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay 1948-57.*

Expositions : 1962, Leverkusen, Structures, nº 9; 1967, Arras, Cercle Noroit.

Mme S. Delaunay.

156
RYTHME COLORÉ, nº 132, 1953.
Huile sur toile.
H. 1,13; L. 1,46.
Ni signé, ni daté.

Expositions : 1961, Londres; 1965, Bad-Godesberg, Galerie Schütze; 1966, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *Dix ans d'Art vivant*, nº 30.

Mme Delaunay, Paris.

157
RYTHME COLORÉ, nº 175, 1953.
Huile sur toile.
H. 1,00; L. 2,20.
Ni signé, ni daté.

Expositions : 1962, Venise, Galleria del Cavallino; 1964, Genève, nº 42.

Mme S. Delaunay.

158
RYTHME COLORÉ, nº 615, 1948-1957.
Huile sur toile.
H. 0,97; L. 1,30.
Ni signé, ni daté.

Expositions : 1962, Venise, Galleria del Cavallino; 1964, Genève, nº 43; 1965, Bad-Godesberg, Galerie Schütze.

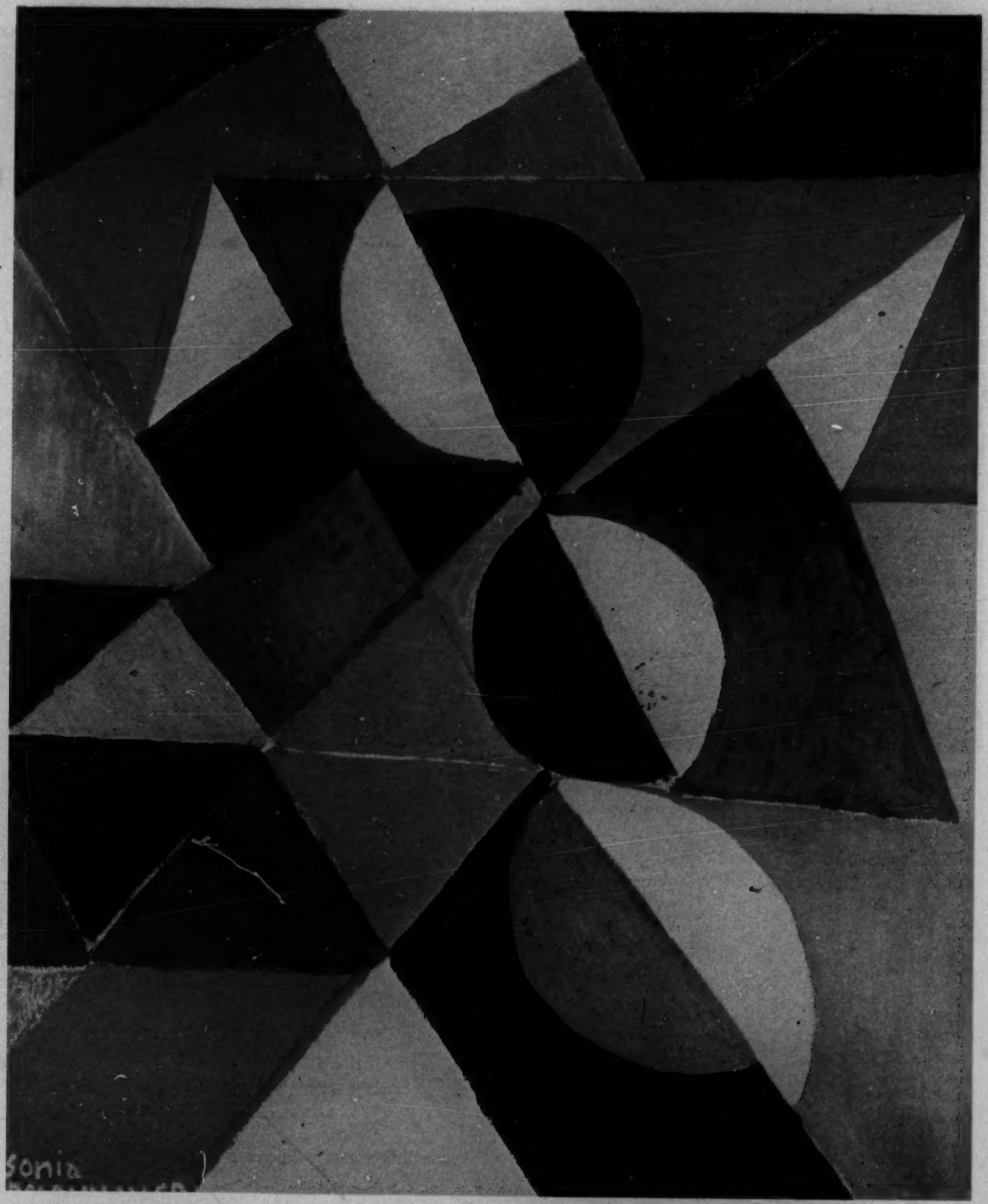
Collection privée, Paris.

159
RYTHME COLORÉ, nº 108.
Huile sur toile.
H. 1,06; L. 1,94.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay 1952.*

Expositions : 1952, Paris, Salon des Réalités Nouvelles; 1953, Rome; 1954, Paris, Galerie Bing.
Bibliographie : Gindertael, 1963, p. 46.

Collection Leclercq.

155. *Rythme coloré, 1948-1957.*



167. Rythme coloré, 1959.

160
RYTHME, nº 534.
Aquarelle sur papier.
H. 0,64; L. 0,55.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Delaunay*, 1953.

M. Lefèvre-Foinet.

160 bis
RYTHME COLORÉ, nº 333, 1953.
Crayon et gouache sur papier.
H. 0,60; L. 0,495.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay* 1953.

Exposition : 1958, Bielefeld, nº 204.

M. Déroudille, Lyon.

161
RYTHME, nº 555.
Peinture huile.
H. 1,16; L. 0,89.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay 1956.*

Musée de Locarno.

162
RYTHME COLORÉ, nº 542, 1956.
Gouache sur papier.
H. 0,60; L. 0,40.

Hannover Gallery, Londres.

162 bis
LE FRUIT PERMIS.
Poèmes de Tristan Tzara, 4 pochoirs de Sonia Delaunay. Éditions Caractères, Paris, 1956.
L'artiste, qui avait exécuté quelques gravures vers 1907-1910 (cf. nº 6) est revenue récemment à cette technique, associant en général ses planches à des textes de poètes amis.

Mme Delaunay, Paris.

163
PROJET POUR BERLIET, nº 598, 1957.
Gouache sur papier.
H. 0,566; L. 0,765.
Ni signé, ni daté.

En 1957, Sonia Delaunay exécute pour le stand de la Maison Berliet, au Salon de l'Automobile, une vaste décoration dont cette gouache constitue la maquette.

Collection privée, Paris.

164
RYTHME COLORÉ, 1958.
Peinture.
H. 1,12; L. 1,92.
Signé en bas, à gauche : *Sonia Delaunay.*

Expositions : 1958, Bielefeld, nº 251; Francfort, *Beitrag der Russen zur Modernen Kunst*, nº 33; 1960, Turin, nº 98.
Bibliographie : Gindertael, 1963, p. 46.

M. Hendrik de Leeuw.

165
RYTHME COLORÉ, 1958.
Gouache sur papier.
H. 0,62; L. 0,745.

Mme Odile Degand.

166
RYTHME COULEUR, 1959.
Huile sur toile.
H. 1,30; L. 1,62.
Signé et daté en bas, à gauche : *Sonia Delaunay, 59.*

Exposition : 1961, Munich, Haus der Kunst, *Von Bonnard bis Heute*, nº 28.
Bibliographie : Gindertael, 1963, p. 47.

Städtischer Kunsthaus, Bielefeld.

167
RYTHME COLORÉ, nº 878, 1959.
Huile sur toile.
H. 1,61; L. 1,30.
Signé en bas, à gauche : *Sonia Delaunay.*

Expositions : 1960, Turin, nº 104; 1962, Venise, Galleria del Cavallino; 1964, Paris, Galerie Bing; 1964, Genève, nº 45; 1965, Art et Mouvement, Musée de Tel Aviv; 1966, Lyon, Galerie L'Œil Écoute.

Mme S. Delaunay.

168
RYTHME COLORÉ.
Huile sur toile.
H. 0,76; L. 0,55.
Signé et daté, 1959.

Mme Denise René, Paris.

169
JEU DE CARTES, 1959.

Édité en 1959 par une fabrique de cartes à jouer de Bielefeld.

S. Delaunay y respecte toujours les obligations du programme imposé mais renouvelle complètement les sujets traditionnels sans rien abandonner de la modernité de son style.

Bibliographie : J.W. von Moltke, Catalogue de l'exposition, Französische Spielkarten des XX. Jahrhundert, Bielefeld, 1966.

Mme S. Delaunay.

170
RYTHME COULEUR, nº 876, 1959.
Huile sur toile.
H. 1,16; L. 0,88.
Ni signé, ni daté.

Expositions : 1960, Turin, nº 129; 1961, Londres; 1962, Venise, Galleria Cavallino 1963, New York, The Granville Gallery; 1964, Paris, Galerie Bing; 1964, Genève, nº 44.

Mme S. Delaunay.

171
COMPOSITION, vers 1960.
Tapisserie d'Aubusson (atelier Pinton).
H. 1,80; L. 1,97.

Exposition : 1967, Genève, Galerie Motte.

Galerie Florence Garnier. Paris.

172
JUSTE PRÉSENT DE TRISTAN TZARA.
Huit eaux-fortes de Sonia Delaunay.
4º, sous-emboîtage, Paris. La Rose des Vents, 1961.

Collection privée, Paris.

173
RYTHME, nº 967, 1962.
Gouache sur papier.
H. 0,387; L. 0,57.
Signé et daté en bas, à droite : *Sonia Delaunay, août 1962.*

Maître Matarasso, Paris.

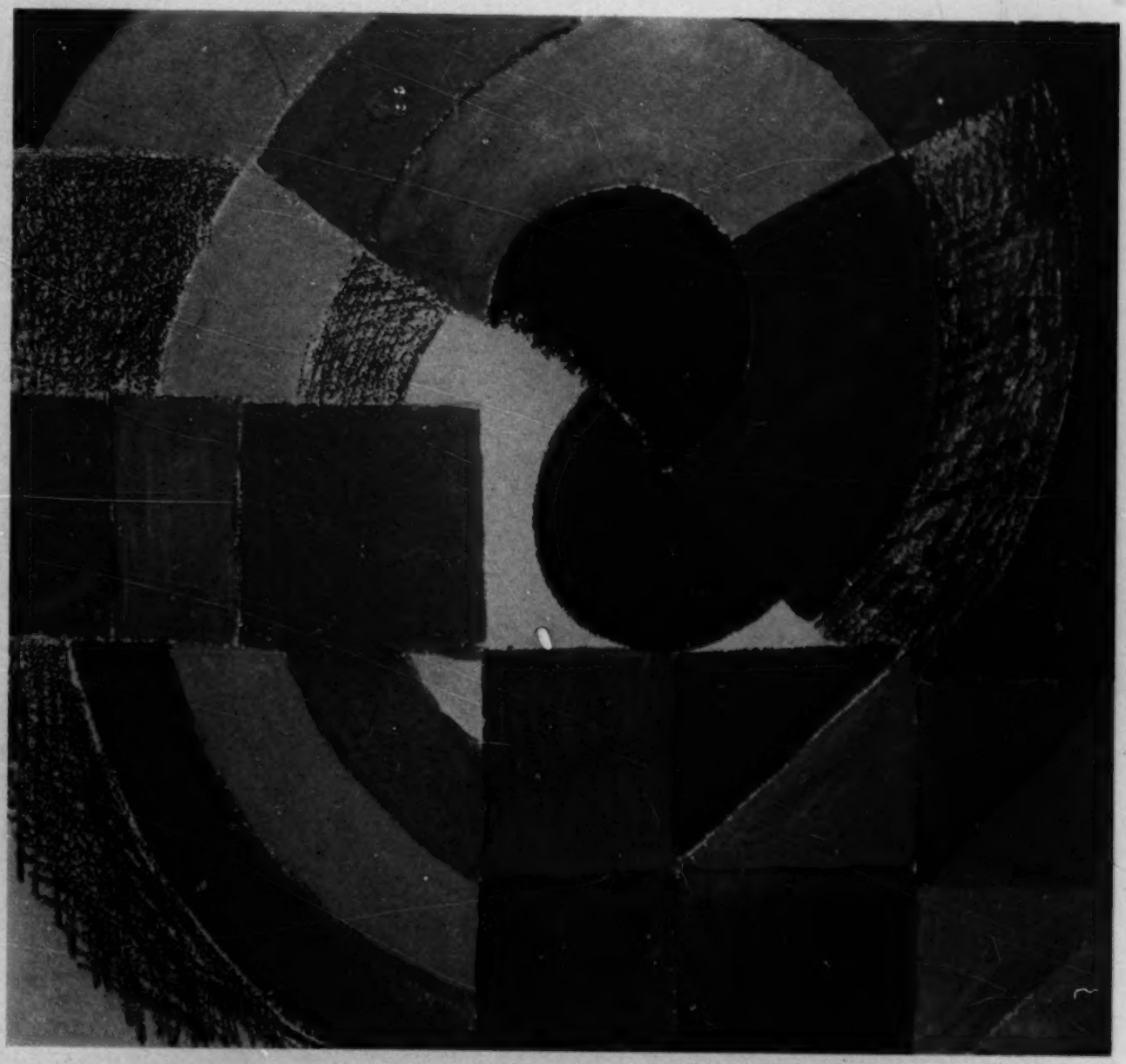
174
RYTHME COULEUR, 1962, nº 977.
Gouache.
H. 0,56; L. 0,38.
Signé *S.D.* et daté à l'intérieur du cadre.

M. Jacques Damase.

175
POÉSIE DES MOTS,
POÉSIE DES COULEURS, 1962.
Album de six gravures.
H. 0,55; L. 0,65.

Exposition : 1967, Paris, Galerie Denise René, rive gauche.
Bibliographie : R.V. Gindertaël, mai 1963, p. 46; M. Hoog, 1967, p. 175.

Dans cet album, les rythmes et les couleurs sont placés en équivalence de poèmes de Rimbaud, T. Tzara, Ph. Soupault, B. Cendrars,



172. *Rythme couleur, 1960.*

178. *Le Joker, 1963.*

J. Delteil, S. Mallarmé. On notera que les quatre poètes contemporains de cette liste ont tous été liés d'amitié avec l'artiste.

Mme Denise René, Paris.

176
RYTHME COULEUR, nº 1042, 1962.
Huile sur toile.
H. 1,95; L. 0,97.
Signé et daté en bas, à droite.

Expositions : 1963, Premier Salon des Galeries Pilotes; 1964, Genève, nº 47.

Mme S. Delaunay.

177
RYTHME COULEUR, nº 957, 1962.
Gouache sur papier.
H. 0,775; L. 0,56.
Signé et daté, 1962.

Exposition : 1962, Paris, Galerie Denise René, nº 34.

Mme Denise René, Paris.

178
LE JOKER, 1963.
Huile sur toile.
H. 1,30; L. 0,97.
Signé en bas, à droite : *Sonia Delaunay.*

Expositions : 1963, Paris, Galerie Denise René; 1965, Bad Godesberg, Galerie Schütze; 1965, Salon d'Automne de Lyon; 1966, Lyon, Galerie l'Œil Écoute; 1967, Arras, Cercle Noroit.

M. G. di San Lazzaro.

179
TRIPTYQUE.
Huile sur toile.
H. 1,00; L. 2,00.
Signé et daté : *Sonia Delaunay 63.*

Expositions : 1964, Genève, nº 48; 1964, Paris, Galerie Bing; 1965, Bad-Godesberg, Galerie Schütze; 1965, Berlin, Haus am Lutzowplatz; 1965, Gimpel, nº 12.

Tate Gallery, Londres.

180
RYTHME COULEUR.
Gouache.
H. 0,35; L. 0,32.
Signé en bas, à droite : *S. Delaunay 1963.*

Mme Marguerite Arp-Hagenbach.

181
RYTHME COULEUR, nº 1162, 1964.
Gouache sur papier.
H. 0,77; L. 0,55.
Signé et daté en bas, à gauche : *Sonia Delaunay 1964.*

Expositions : 1965, Galerie Schütze, Bad-Godesberg ; 1965, Lyon, Galerie L'Œil Écoute; 1966, Gênes, Galerie La Polena.

M. Vivier.

182
RYTHME COULEUR, nº 1148, 1964.
Huile sur toile.
H. 0,965; L. 1,94.

Exposition : 1964, Paris, Galerie Bing.

Mme Delaunay.

183
RYTHME COULEUR, nº 1269.
Gouache sur papier.
H. 0,47; L. 0,26.
Signé en bas, à droite, daté : *1965.*

M. Michel Seuphor.

183 bis
RYTHME COULEUR, nº 1262, 1965.
Gouache sur papier.
H. 0,68; L. 0,58.

Collection privée, Paris.

184
RYTHME COULEUR, nº 1437, 1966.
Gouache sur papier.
H. 0,75; L. 0,55.

Mme S. Delaunay.

185
RYTHME COULEUR, nº 1533, 1967.
Aquarelle sur papier.
Diamètre 0,24.
Signé en bas, à droite : *S. Delaunay.*
Esquisse pour un tableau de grande dimension.

Coll. Hillmann, New York.

186
RYTHME COULEUR, nº 1409.
Gouache sur papier.
H. 0,65; L. 0,50.
Ni signé, ni daté.

Mme Goldberg, New York.

187
RYTHME COULEUR, nº 1541, 1967.
Huile sur toile.
Diamètre 2,25.
Signé en bas, à droite.

Mme Delaunay.

188
RYTHME COULEUR, nº 1229, 1967.
Huile sur toile.
H. 2,00; L. 1,49.
Ni signé, ni daté.

Mme Delaunay.

189
RYTHMES SYNCOPÉS, nº 1532, 1967.
Huile sur toile.
H. 1,25; L. 2,50.

Mme Delaunay.

190
RYTHME COLORÉ, nº 9.
Gouache sur papier.
H. 0,51; L. 0,495.
Signé en bas, à gauche.

Expositions : 1962, Paris, Galerie Denise René; 1962, Venise, Galleria Cavallino.

Mme Delaunay,

191
ALBUM SONIA DELAUNAY.
Seize gravures et textes de l'artiste, Éditions Galerie Schwarz, Milan, 1966.

Mme Delaunay,

192
RYTHMES COULEURS.
Poèmes de Jacques Damase, 11 pochoirs de Sonia Delaunay, Éditions Galerie Motte, Genève, 1966.

Mme Delaunay,

193
PROJETS DE DÉCORATION POUR UNE VOITURE MATRA B 530.
Crayon et gouache sur papier.
H. 0,32; L. 0,24.
Signé et daté en bas, à droite : *S. Delaunay, 1967.*
Bibliographie : Réalités, octobre 1967, p. 86; *Connaissance des Arts,* octobre 1967, p. 87.

La décoration de cette voiture, que la Presse vient de commenter largement, s'insère directement dans des recherches anciennes de l'artiste, qu'on a vue maintes fois préoccupée de faire passer le langage des contrastes simul-

tanés dans le domaine de l'objet, sans trahir ni l'un ni l'autre.

« Lorsque j'ai vu la Matra, j'ai été conquise. J'ai imaginé le poème que je pourrais créer en appliquant mon langage de la couleur. Voici cinquante ans en effet que je cherche de nouvelles gammes, à partir de cinq ou six couleurs fondamentales. Avant tout, il s'agissait de ne pas briser les formes de l'automobile. J'ai utilisé une gamme de couleurs féminines et stimulantes. Mais comme je suis prudente, je n'ai pas voulu que ma Matra, une fois en marche, attire l'œil des autres conducteurs au point de provoquer des accidents par distraction. Aussi, j'ai veillé à ce que les couleurs, en mouvement, se fondent en un bleu à peine plus vif que le bleu initial de la voiture. »

Sonia Delaunay.

Collection privée, Paris.

194
HÉLICE, 1967.
Tapis.
Signé : *S.D.*

Collection privée, Paris.

195
BIELEFELD, 1967.
Tapis.
H. 1,87; L. 1,85.

Expositions : 1967, Bâle, Galerie d'Art Moderne; 1967, Genève, Galerie Motte.

Collection privée, Paris.

196
CARREAU NOIR, 1967.
Tapis.
Signé : *S.D.*

Collection privée, Paris.

197
RYTHME.
Tapisserie de haute lisse.

 Mobilier National, Paris.

Un utile complément à ce catalogue peut être fourni par les deux ouvrages suivants publiés par la Réunion des Musées Nationaux :

Michel Hoog, ***Robert et Sonia Delaunay***, Musée National d'Art Moderne, Paris, Inventaire des collections publiques francaises, 1967..... 28,00 F

Dépliant de l'exposition de ***La Donation Delaunay*** (Musée du Louvre, 1964)..... 2,50 F

Ces publications sont en vente au comptoir de l'exposition et du Musée et à la Salle de vente du Musée du Louvre.

Plusieurs articles concernant Sonia Delaunay ont paru dans *La Revue du Louvre, Musées de France.*

Liste des Expositions réalisées au Musée National d'Art Moderne depuis 1964 dont les catalogues sont encore disponibles et peuvent être commandés aux services commerciaux de la Réunion des Musées Nationaux, 34, quai du Louvre, Paris 1er.

Sophie Taeuber-Arp 1964,
68 p., 26 pl..... 7,00 F

Louis Marcoussis 1964,
46 p., 14 pl..... 7,50 F

Le Monde des Naifs 1964,
non paginé - 8 ill. coul..... 10,00 F

Albert Gleizes 1964,
82 p., 18 pl. noir - 10 pl. coul..... 15,00 F

Henri Michaux 1965,
48 p., 12 pl..... 6,00 F

Calder 1965,
56 p., 36 ill., 6 pl..... 12,00 F

Adam 1966,
24 p., 18 repr..... 8,00 F

Félix Vallotton 1966,
30 p., 25 ill..... 10,00 F

Zoltan Kemeny 1966,
32 p., 18 ill..... 8,00 F

Suzanne Valadon 1967,
non paginé - [illegible] pl..... 15,00 F

Duchamp-Villon 1967,
82 p., 11 pl..... 8,00 F

Severini 1967.
non paginé - 1 pl. coul., 33 repr..... 10,00 F

Photographes : *Robert David* : 12, 21, 60, 93, 95, 114, 155, 167, 172, 178. *Maggy Fruling* : 46. *Marc Vaux* : 26, 57, 71. *Service de Documentation photographique de la Réunion des Musées Nationaux* : 8, 20, 24, 38, 40, 82, 111.

Édité à Paris en 1967 par la Réunion des Musées Nationaux, ce catalogue a été réalisé avec le concours des Services Techniques de la Création Artistique, Ministère des Affaires Culturelles.

Maquette Jeanine Fricker.